FLORIN MIHĂILESCU

# Conceptul de critică literară în România

MOMENTE ȘI SINTEZE

II
31.53

Scanned with OKEN Scanner

FLORIN MIHĂILESCU

# CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ ÎN ROMÂNIA

I

Scanned with OKEN Scanner

# SUMAR


I INTEROGAȚIE ASUPRA CRITICII ÎN LOC DE INTRODUCERE 9

II CRITICA ÎNAINTEA DESCOPERIRII DE SINE . . . . . 23
1. Apariția ideii de critică . . . . . 25
2. Considerații tranzitive . . . . . 45

III AUTOCONȘTIINȚA ȘI FUNDAMENTELE CRITICII . . . . 73
1. Constituirea criticii estetice . . . . . 75
2. Tendințe spre o critică științifică . . . . . 124
3. Concluzii și interpretări istorice . . . . . 173

IV CRITICA ÎN SERVICIUL IDEOLOGIEI LITERARE . . . . 177
1. Culturalism și simbolism . . . . . 179
2. Conceptul criticii complete . . . . . 233
3. Critica subiectivității critice . . . . . 286
4. Concluzii și interpretări istorice . . . . . 332

V AUTONOMIA ȘI MILITANTISMUL CRITICII . . . . . 335
1. Militantismul criticii estetice . . . . . 337
2. Semnificațiile intelectuale ale criticii . . . . . 395
3. De la critica artei la arta criticii . . . . . 452
4. Concluzii și interpretări istorice . . . . . 497

VI CRITICA SUB SEMNUL DIALECTICII . . . . . 501
1. Antinomiile fundamentale ale criticii . . . . . 503
2. Condițiile și semnificațiile evoluției . . . . . 523




Scanned with OKEN Scanner

Motto :

*„Pas de critique sans une critique de la critique."*

Albert Thibaudet

Scanned with OKEN Scanner

# I. INTEROGAȚIE ASUPRA CRITICII ÎN LOC DE INTRODUCERE

Scanned with OKEN Scanner

Identitatea criticii nu este o problemă simplă, așa cum ar putea să ne apară uneori. Avem suficiente motive pentru a o considera, tocmai dimpotrivă, drept cea mai complicată, mai contradictorie și mai plurivalentă dintre toate. Împrejurarea se explică mai cu seamă prin poziția centrală pe care critica pare să o dețină în marele ansamblu al activităților spirituale. Nu e deloc aici o supraestimare, ci recunoașterea lucidă a unei reale și normale dependențe : aceea a creației de un sistem, mai clar sau mai confuz, dar totdeauna existent sau presupus, de norme și criterii de valorizare. Or, dincolo de orice contestare, acesta este rolul mai subtil al criticii : de a orienta creația spirituală spre orizonturi încă neatinse, nu numai din afară, dar și din însuși miezul său cel mai adînc. Firește că între conștiința de esență critică a oricărei creații și critica în înțelesul ei curent există importante, ba chiar fundamentale diferențe, dar înrudirea lor nu poate să ne scape.

Critica este de asemenea locul de întîlnire dintre practica și teoria valorificărilor estetice, sau altfel-zis spațiul de joc dintre filosofia artei și empiria gustului spontan. Ea ține sau ar trebui să țină cumpăna dreaptă și senină între extremele ce îi amenință stabilitatea. Tot un anume interregn îl reprezintă critica și în privința obiectivității sau a subiectivității sale, în legătură strînsă și acesta bineînțeles cu cel anterior, căci la nivelul gustului spontan primează subiectivitatea, iar la nivelurile succesive de abstractizare, care filtrează cea dintîi impresie și o purifică de accidentele perturbatoare, devine tot mai evidentă obiectivitatea.



Scanned with OKEN Scanner

Ce este totuşi critica se poate înţelege, într-o accepţie cu totul provizorie, dacă vom încerca descrierea elementară şi quasifenomenologică a modului activităţii sale. E limpede întîi de toate preexistenţa necesară a obiectului, căci actul critic este evident un act intenţional, un act orientat către ceva. Dar scopul său nu este în esenţă cunoştinţa, precum în abordările gnoseologice ale realităţii, ci existenţa ca valoare, precum în abordările axiologice. Critica este astfel la origine, aşa cum însăşi etimologia o indică, o judecată discriminatoare, o operaţie de separare, de selecţie între obiectele ce intră sub puterea sa. Cum însă diferenţele axiologice sînt permanente şi universale, pentru că sînt în însăşi firea lucrurilor, critica stăpîneşte o infinitate de domenii, de-a lungul tuturor realităţilor care permit un act de valorificare.

Este însă un fapt de evidenţă maximă că nici o judecată nu devine cu putinţă în lipsa unor minime criterii, principii şi concepte de valoare. Cum pe de altă parte acestea nu există aprioric, în afara contactului direct cu un obiect, dificultatea pare insolubilă ca şi dilema binecunoscută despre întîietatea oului sau a găinii. Dar cîtă vreme cea din urmă este o butadă, cealaltă reprezintă o problemă gravă şi fundamentală, punînd în cauză aspectul implicat al posibilităţii de a judeca.

Răspunsul nu ni-l poate oferi decît o perspectivă dialectică : criteriile s-au constituit nu înainte şi nici după contactul valorizator nemijlocit, ci numai împreună cu acesta, pas cu pas, într-o indestructibilă coeziune funcţională. Procesul s-a desfăşurat iniţial desigur în alte circumstanţe decît mai tîrziu, încît valoarea s-a desprins din cunoştinţă, axiologicul din gnoseologie. Se înţelege astfel că în abordarea liberă nemijlocită, obiectul s-a supus unor procese complicate inerente de analiză, de interpretare şi de explicare, ulterior de comparare cu obiectele congenere, pentru ca finalmente să putem vorbi de apariţia unui concept elementar al diferenţei de valoare, în funcţie determinantă bineînţeles de aşteptările subiectului valorificator. Că pentru epoca originilor artei acest subiect e indistinct socializat pînă la anularea individualităţii şi cufundarea în gregaritate e inutil să o mai spunem.



Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce trebuie, în interesul nostru, să reținem este prezența într-un sincretism inevitabil a tuturor momentelor fundamentale ale criticii încă din pragul propriei constituiri ca act funciarmente valorizator. Momentele la care ne gîndim sau operațiile ce alcătuiesc complexul abordării critice a oricărei valori sînt așadar (în ordinea intrării lor în . . . scenă) : analiza, interpretarea, explicarea și evaluarea[1], la care se adaugă, dincolo de prezența lor ca elemente implicate, altfel zicînd în alte planuri de gîndire și de acțiune, procesele de comparare și ierarhizare ce depășesc o abordare strictă a obiectului, lărgind problema criticii la zona relațiilor și interrelațiilor dintre obiectele aceleiași categorii.

Din indistincția originară, aceste operații ce constituie însuși demersul integral al criticii s-au afirmat și se afirmă astăzi din cînd în cînd cu o anume autonomie regretabilă, care conduce la forțate și ca atare ilegitime și gratuite unilateralizări. Critica analitică și critica de interpretare, critica explicativă și critica axiologică nu sînt și nu pot fi adevărate critici decît sub explicabila rezervă a parțialității lor, adesea asumată în chip deliberat. Integritatea actului critic le presupune pe toate. Acesta ni se pare unicul înțeles operativ și acceptabil al mult prea dezbătutei critici complete sau totale. Dar să nu anticipăm niște probleme al căror loc este abia către final.

Deocamdată să notăm doar faptul că gradul de complexitate și dificultate al operațiilor criticii implică o anume corelare a acesteia cu numeroase alte discipline și activități spirituale, fenomen mai cu seamă modern, cu consecințe imediate și incalculabile. Secole de-a rîndul critica s-a mulțumit să evalueze în funcție de normele estetice prestabilite, deși pe baza negreșit a unei prealabile experiențe de creație artistică. Tehnicismul criticii clasicizante a fost înlocuit cu libertatea de interpretare a romanticilor, apoi cu analitismul aplicat la obiect și

---

[1] Vezi în această privință și considerațiile noastre mai vechi din *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, 1975, pp. 7—12 și *Analize și interpretări literare* (în colaborare cu G. G. Ursu), Editura didactică și pedagogică, 1975, pp. 3—6.



Scanned with OKEN Scanner

inspirat de pozitivism și cu totalitarismul explicațiilor scientiste de la sfîrșitul veacului trecut, urmate și ele, printr-un fenomen de naturală compensație, de gestul insurgent al criticii impresioniste și mai tîrziu al iraționalismului modern. Sînt fără îndoială, toate, experiențe unilaterale și absolutizante, a căror lecție a dus în epoca postbelică la o conștiință mai lucidă a necesității de a lega destinul criticii contemporane de cît mai multe dintre disciplinele umane. Experiența actuală a acestei corelări, pe care terminologia uzuală o numește interdisciplinaritate, e încă prea departe de a-și fi epuizat resursele, pentru ca să putem vorbi în toată cunoștința cauzei de profunzimea și proporțiile sale.

În trecut, legătura cea mai vizibilă o întreținea critica dacă nu cu o întreagă filosofie, în orice caz cu o estetică, cel mai adesea normativă[1]. Veacuri întregi, ceea ce putem considera pentru acele timpuri critică s-a practicat pe baza *Poeticei* aristotelice sau mai tîrziu pe baza celor neoaristotelice. Contestînd normele clasice, romanticii le-au înlocuit cu altele, făcîndu-le pentru prima dată să descindă dintr-o filosofie. Mai toate esteticile romantismului german sînt părți constitutive ale unor sisteme filosofice. Abia în secolul al XIX-lea apare ideea corelării criticii cu discipline propriu-zis științifice, împinsă uneori pînă la astfel de exagerări, încît reacția impresionistă a fost incontestabil necesară. Legătura criticii cu estetica și filosofia s-a permanentizat în toată prima jumătate a secolului nostru, pentru ca, totuși, să se manifeste, polemic și concomitent, tendința oarecum opusă a unei noi scientizări a criticii sub influența și sugestia neopozitivismului modern, al cărui ultim rod îl reprezintă mutația structuralistă de după război.

---

[1] Cf. și Benedetto Croce care în *Inceputul, perioadele și caracteristicile istoriei esteticii (Breviar de Estetică. Estetica in nuce,* Editura Științifică, 1971, p. 142), contestă chiar existența unei estetici în antichitate : „Căci acel concept de artă, a cărui eficacitate am salutat-o, era, așa cum am spus, risipit în verdicte sau era difuzat în sentințe «separate și fără legătură», cum spunea Socrate în dialogurile lui Platon, adică nu era legat în chip sistematic de celelalte concepte filosofice".



Scanned with OKEN Scanner

Interdisciplinaritatea criticii contemporane este desigur cea mai complexă din întreaga existenţă anterioară a criticii, dar ea nu anulează dependenţa oarecum congenitală de filosofie şi mai ales, adică mai direct, de estetică. De fapt, relaţia interdisciplinară se realizează în mod concret prin intermediul celei din urmă, chiar dacă actul critic o anticipează uneori. Căci aşa cum critica este considerată o conştiinţă a literaturii, estetica este conştiinţa criticii.

Fenomenul caracteristic pentru evoluţia mai nouă a criticii contemporane în relaţiile sale interdisciplinare este proclamarea uneia sau alteia dintre ştiinţele umane drept ştiinţă-pilot. E cazul spre exemplu al lingvisticii sau al sociologiei, ale căror repercusiuni în critica de azi sînt numeroase şi profunde. Ele scindează mai în genere orientarea cercetării literare, fixînd-o fie către imanenţa absolută a obiectului estetic, fie spre o inserţie a lui într-un context determinant din ce în ce mai amplu.[1]

Relaţiile criticii cu disciplinele umane ridică însă şi problema apartenenţei sale la un grup sau altul de activităţi spirituale. Este statutul criticii statutul unei arte speciale, ale unei ştiinţe cu legi proprii sau în sfîrşit al unei discipline de natură filosofică ? Ceea ce nimeni nu contestă totuşi rămîne caracterul intelectual sau reflexiv al oricărui act critic, încît de la această recunoaştere comună trebuie pornit. Adepţii criticii ca formă specială de literatură mizează mai ales pe sensibilitatea şi pe gustul necesar al criticului, ca şi pe forţa expresivităţii lui stilistice, scăpînd adesea din vedere faptul, esenţial după părerea noastră, că ele nu alcătuiesc mai mult decît un simplu *genus proximum,* a cărui diferenţă specifică, în raport de pildă cu omul de gust sau cu artistul propriu-zis, rămîne încă de găsit.

E tot aşa de evident desigur şi faptul eterogeneităţii dintre critică şi ştiinţele exacte, ce se aplică mai cu seamă cantităţii. Chiar în raport cu caracterul special al unei ştiinţe sociale, critica are un statut aparte, oricît

---

[1] Vezi ca ilustrativ şi semnificativ volumul *Analiză şi interpretare. Orientări în critica literară contemporană,* Editura Ştiinţifică, 1972, ca şi articolul pe care i l-am consacrat la apariţie, *Critica şi metodele,* în *Luceafărul* din 14 aprilie 1973.



Scanned with OKEN Scanner

de multe sînt aici apropierile. E de ajuns să ne gîndim la posibilitatea de atîtea ori verificată a prognozei sociale, o posibilitate negreșit utopică în critică unde obiectul însuși, dezvoltarea artei, este departe de a se supune unor legi prestabilite. Că disciplinele științifice în genere și mai cu seamă cele sociale aduc o contribuție adesea remarcabilă la rezolvarea unora dintre problemele spinoase ale criticii se înțelege de la sine și orice contestare a acestui fapt este mai mult decît inoperantă, cînd nu ridicolă de-a dreptul, în fața rezultatelor ce se obțin mereu și stau la dispoziția oricui.

A proclama ruptura criticii de orice implicație științifică pentru că practica ei ține de vocație și a respinge astfel intervențiile metodologiei sub imputarea că ar dăuna manifestării libere a personalității criticului rămîne numai o enormă gafă a naivității, cînd nu un gest diversionist interesat, pentru justificarea excentricităților strălucitoare, ori a carențelor de probitate intelectuală. Oricine judecă lucid va înțelege că pentru orice specie sau gen cît de mărunt al diferitelor activități umane este nevoie de vocație, dacă se urmărește bine-înțeles obținerea produselor de maxim randament. Critica deținînd monopolul vocației și al personalității, iar creația științifică rămasă la îndemîna oricui — iată o simplificare nu numai gratuită, dar chiar penibilă, pe care nici un fel de polemică nu poate și nici nu trebuie s-o scuze. Nu vocația e în realitate diferența specifică a criticii, nici personalitatea care e și ea prezentă pretutindeni, în orice act uman bine făcut, ci reflexivitatea aplicată cu rigoare și discernămînt reacțiilor gustului și sensibilității, nici ele libere în fond de influența interioară și modelatoare a cîtorva criterii și concepte de valoare, socialmente apriorice pentru subiectele axiologice particulare.[1]

Împrejurarea semnalată ne conduce la concluzia că actul critic aparține regimului unei anume meditații filosofice, cu precizarea că obiectul ei rămîne totdeauna o experiență nemijlocită și sensibilă, critica fiind în ul-

[1] Vezi articolul nostru *Critica sub semnul criticii*, în *Era socialistă*, nr. 7 din 5 aprilie 1974.



Scanned with OKEN Scanner

timă instanță capacitatea spiritului nostru de a reflecta asupra propriei lui contemplații. O teză ca aceasta ni se pare că explică ambivalența oricărui demers al criticii : pe de o parte contopirea subiectului critic cu obiectul estetic în actul receptării, adică al trăirii artistice, al contemplației sau al experienței sensibile, iar pe de altă parte distanțarea reflexivă a subiectului de obiect, nu pentru a se înstrăina de el, ci tocmai pentru a-l stăpîni mai bine.[1] Căci e limpede că în primul caz nu subiectul este factorul activ, ci, invers, acesta se găsește sub imperiul celuilalt. Reducînd critica la primul ei moment, o reducem de fapt la o simplă și elementară experiență erotică, așa cum o numea pe drept cuvînt un emerit critic francez, Gaëtan Picon, adevărata experiență estetică producîndu-se exclusiv la nivelul superior al contactului dintre subiect și obiect și anume la acela al reflexivității valorizatoare.[2] Caracterul privat se anulează astfel într-un act socialmente determinat și personalitatea criticului se „impersonalizează", depășindu-și accidentele perturbatoare, de care aminteam mai sus.

Deși regimul filosofic al criticii începe să devină astfel tot mai clar, e preferabil să admitem că este vorba mai curînd de un statut independent în ciuda tuturor interferențelor posibile, căci dacă filosoful tinde prin abstractizări continui către concepte categoriale maxime, criticul nu se îndreaptă spre generalități și concepte integratoare cu alt scop decît acela de a stăpîni mai bine opera individuală. El realizează astfel ceea ce, într-un alt context, Camil Petrescu, denumea conjunctul concretitudinii cu esența ; în filosofie aceasta nu poate fi decît condiția preliminară a reflecției, în vreme ce în critică este obligatoriu pe tot parcursul actelor constitutive. Critica nu e niciodată teorie pură, decît firește sub pedeapsa autoanihilării.

351.324

[1] Cf. C. Th. Dimaras : *Cele două etape ale criticii*, în *România literară* din 13 iunie 1974.

[2] Vezi Gaëtan Picon : *Scriitorul și umbra lui*, Editura Univers, 1973, pp. 27—65.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" 1431



Scanned with OKEN Scanner

Caracterul ambivalent al abordării critice ne lămurește cum spuneam asupra personalității și impersonalității criticului, asupra subiectivității ca și obiectivității sale. E limpede pentru oricine mai întîi că dacă actul critic e determinat socialmente, el e efectuat întotdeauna individual. Determinismul e complex și nu conduce la rețete manevrabile identic în orice împrejurare. El modelează o conștiință critică pe calea unor complicate mediații care produc, în anumite limite, ecouri foarte diferite, încît este aproape imposibil ca două acte critice să coincidă mai mult decît în linii foarte generale. Spațiul de joc al meditației și al reacției spontane asigură o libertate de mișcare practic infinită prin numărul de combinații și modalități posibile, în care coeficientul individual rămîne inalienabil.

Desigur, asta nu înseamnă decît o dialectică foarte subtilă, prin care se obține totdeauna o convergență anumită de opinii, încît imaginea de haos și de anarhie se dovedește numai aparentă. Mai mult chiar, diferențierea opiniilor critice, departe de a fi o servitute, este o autentică necesitate, vitală pentru convergența viitoare. Ea reprezintă însăși lupta dintre elementele contrarii sau distincte pe care se întemeiază unitatea dialectică a oricărei realități materiale sau spirituale. Privită de aproape, critica nu se înfățișează niciodată drept factorul de armonie la care pot visa dogmaticii, ci tocmai ca un factor de continuă interogație și luptă. Ea este — s-ar putea susține — chiar instrumentul principal al dialecticii.

Rezultă de aici totala legitimitate a pluralității de metode și de stiluri individuale. Dealtfel epoca modernă a consacrat, dincolo de orice legiferări, o atare situație de maximă diversitate de orientări metodologice, stilistice, încît nu legitimitatea ne mai poate azi interesa, ci explicația acestei stări de lucruri. Din rîndurile de pînă acum se poate înțelege pentru ce fel de explicație optăm.

Nu ne vom repeta, ci vom nota în continuare că nici interdisciplinaritatea și nici specificul ambivalent al criticii nu pot constitui motive pentru o viziune egalizatoare și pasivă a stilurilor și direcțiilor criticii contemporane. Există dimpotrivă totdeauna posibilitatea de a fixa



Scanned with OKEN Scanner

o ierarhie, nu în raport cu opțiuni și cu criterii proprii, ci în raport cu sfera de cuprindere și de elucidare a fiecăreia dintre orientările contemporane.[1] Iată de pildă diversificarea criticii în funcție de științele-pilot : lingvistica și sociologia, de care am și pomenit deja. Imanentismul unei importante părți din critica occidentală actuală, avînd la bază cheile lingvisticii și ale abordării structurale de tip formalist, împărtășite de cei mai mulți reprezentanți ai „noii critici", consideră posibilă și necesară limitarea oricărui demers la limitele înseși ale textului, din teama, altfel explicabilă, de speculațiile goale și sterile. Or în asemenea condiții nu se înțelege cum poate fi făcută decodificarea operei în cadrul analizei și interpretării, pentru a nu mai aminti și explicarea, în mod necontestat cu neputință decît prin așezarea în structuri și în contexte supraordonate. Cît despre operația fundamentală de evaluare, ea este pur și simplu programatic eludată ca neconformă cu pretențiile cercetării pozitive.[2]

În opoziție cu o asemenea orientare, care de fapt se contrazice singură în aplicații, de vreme ce e imposibilă abstragerea din sfera corelațiilor obiective, orientarea criticii deterministe, de inspirație adeseori marxistă, pornește de la afirmarea caracterului literalmente indisociabil al raportării oricărui act critic la instanțele superioare ale socialității, istoricității și etnicității care determină, modelator și nu coercitiv, din chiar interiorul ei, conștiința individualității creatoare. Nu numai că nu poate funcționa mecanic, dar în concepția superioară a esteticii marxiste, așa cum ne apare în sistemul unui gînditor ca Lukács, determinismul nu mai presupune o forță care intervine din exterior și acționează într-un

---

[1] René Wellek scrie pe drept cuvînt în *Teoria literaturii*, Editura Univers, 1967, p. 207 : „Diferitele puncte de vedere nu sînt nicidecum la fel de juste. Va fi întotdeauna posibil să stabilim care punct de vedere sesizează subiectul în modul cel mai complet și mai profund. În noțiunea de interpretare adecvată este implicată o ierarhie a punctelor de vedere, o critică a înțelegerii normelor."

[2] Cf. și articolul nostru *Divergențele necesare*, în *Luceafărul* din 7 iulie 1973.



Scanned with OKEN Scanner

mod indiferent și deci egal asupra oricărui obiect, considerat într-o pasivitate absolută și ca atare iremediabilă, ci, dimpotrivă, presupune că o relație deterministă nu se declanșează decît în clipa cînd o forță, la origine, exterioară se interiorizează în obiect și se transformă într-un moment constitutiv al său, moment firește psihologic în cazul creatorilor de opere spirituale.[1]

Orientarea criticii deterministe respinge orice mod de izolare și ruptură a operelor din contextualitatea lor, adică, din structurile majore, supraordonate, nu numai pentru că absența unor astfel de structuri înlătură putința explicației genetice, dar și pentru că în afara lor nici analiza, nici interpretarea nu ajung la rezultate satisfăcătoare, obiectualitatea și semnificațiile ei fiind nu mai puțin în funcție de o anume contextură socială și istorică. E vorba așadar de un determinism infuz în opere și creatori, de un determinism care servește ca instanță de relație continuă a oricărui obiect estetic, supus nu numai analizei și interpretării, dar și proceselor explicative și axiologice.

Presupunînd în mod inevitabil o concepție asupra criticii, considerațiile noastre nu trebuie totuși adîncite în detalii, dat fiind că scopul foarte circumscris al lor este pentru moment doar unul singur : de a înfățișa în linii mari imaginea, fie chiar aproximativă, a stadiului contemporan al criticii. Avem în față prin urmare un reper la care ne vom raporta mereu în încercarea de a înțelege cum ar putea istoria să ni-l legitimeze. Căci este superfluu a menționa că un atare tip de critică nu este rodul unei goale speculații, ci rezultatul unui lung proces evolutiv. Desigur, rădăcinile sînt nu numai îndepărtate, dar și adesea foarte divergente, încît istoria nu poate fi urmată decît în coerența funcțiilor sale dialectice. Există pe de altă parte implicații naționale ale fiecărei evoluții, care conferă fiecărei critici anume trăsături particulare. A le descoperi și a le pune în lumină înseamnă a însufleți modelul fatalmente general, abstract la care ne-am oprit.

---

[1] Vezi Georg Lukács : *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, 1972, p. 620.



Scanned with OKEN Scanner

Căci ne interesează bineînțeles destinul, posibilitățile și perspectivele criticii noastre literare. Și ne interesează mai cu seamă modul cum lecția istoriei lucrează asupra contemporaneității noastre, ca și asupra zilei viitoare.

A urmări și reconstitui istoria criticii literare românești permite în același timp o definire mai exactă a structurii sale, ca și a forțelor de devenire rămase încă disponibile. Iată de ce nu ne propunem o istorie completă, ci doar o reconstituire a periplului semnificațiilor criticii, a evoluției gîndirii românești referitoare la statutul și funcțiile disciplinei critice. Vrem să refacem deci un drum îndelungat și nu arareori întortochiat, trecînd prin cîteva etape ce ni se par distincte și substanțiale : etapa primei jumătăți a secolului XIX, cînd critica se află înainte de a se fi descoperit pe sine, etapa Maiorescu-Gherea a autoconștiinței și fundamentării sale, etapa primelor două decenii ale secolului nostru, cînd critica răspunde unor exigențe de ideologie literară prin Iorga, Ibrăileanu, Densusianu și Dragomirescu, etapa interbelică, a criticii și acțiunii literare lovinesciene, cînd critica, fără a renunța la angajare, devine totuși cu adevărat autonomă și, în sfîrșit, etapa actuală, inaugurată în 1944 — 1945, cînd, sub imperiul reconsiderării generale a culturii, critica se orientează către orizonturi noi pe un teren nu totdeauna liber de asperități și de ocoluri, etapă ultimă și importantă căreia îi rezervăm volumul următor. Iată, pe scurt, întregul drum pe care ne propunem a-l străbate, nu cu conștiința sigură a reușitei integrale, dar cel puțin cu o speranță sinceră de a deschide o dezbatere utilă și de a incita spiritul critic actual la noi clarificări superioare și, în definitiv, la noi superioare deveniri.

Scanned with OKEN Scanner

# II. CRITICA ÎNAINTEA DESCOPERIRII DE SINE

## 1 APARIȚIA IDEII DE CRITICĂ

## 2 CONSIDERAȚII TRANZITIVE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

## 1. APARIȚIA IDEII DE CRITICĂ

Dacă este adevărat că actul critic este prin definiție intenționat, tinzînd impetuos spre un obiect pentru a se legitima pe sine, nu poate fi vreo îndoială asupra necesarei existențe prealabile a unei literaturi pentru geneza unei critici literare propriu-zise. Spunînd însă literatură, nu e de-ajuns să înțelegem exclusiv prezența unor texte asimilabile unor valori de artă, ci, mai mult, existența unei intenționalități estetice, adică mai precis a unei minime conștiințe de natură și de structură evident axiologică. Proliferarea pentru epoca mai veche a culturii românești a unei remarcabile creații literare de destinație religioasă sau istorică nu a impus și apariția vreunei criticii de esență pur estetică pentru că amintitele creații erau lipsite de o limpede intenție artistică, valoarea lor de acest ordin fiind mai totdeauna derivată și uneori de-a dreptul subalternă. Denivelarea lor estetică, pe care astăzi o putem așa de bine constata, e rezultatul unei viziuni axiologice retroactive, din perspectiva criticii ulterior constituite. La vremea lor, textele literare bisericești sau istoriografice, deși cu siguranță resimțite în valoarea proprie de artă, nu erau conștientizate ca atare, ci doar pe linia finalității lor extraartistice. Încît primele semne ale criticii se nasc concomitent cu primele manifestări ale conștiinței literare.[1]

[1] De consultat în această privință următoarele : D. Popovici :

Deşi sporadice, acestea sînt destul de vechi, de vreme ce încă în secolul al XVII-lea mitropolitul Dosoftei traduce în versuri celebra lui *Psaltire*, iar ceva mai tîrziu contemporanul său Miron Costin redactează poemul *Viaţa lumii* din intenţia de a dovedi „că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare, ce se cheamă *stihuri*“. Însoţindu-şi încercarea de un mic tratat privitor la normele prozodice, intitulat *Înţelesul stihurilor : cum trebuieşte să se citească*, savantul cronicar moldovean nu părea totuşi deplin edificat asupra sensului estetic al tentativei sale, atribuind versurilor mai ales un rol de vehicol, decît un rost în sine. Astfel, în *Predoslovie către cetitor*, el notează : „Şi în acest chip de scrisoare au scris mulţi lucrurile şi laudele împăraţilor, a crailor, a domnilor şi începuturile ţărilor şi a împărăţiilor.“

Un moment important în procesul de constituire a conştiinţei literare româneşti îl reprezintă fără îndoială Dimitrie Cantemir, autorul primului „roman“ din literatura noastră, *Istoria ieroglifică* (1704). Însemnătatea epocală a acestei opere, supusă în trecut unor obiecţii şi rezerve nejustificate, stă în inaugurarea unui drum care nu este altul decît drumul literaturii noastre artistice, nu prin atîtea calităţi de limbă şi de stil, chiar dacă smulse unei trudnice sintaxe, ci mai cu seamă şi în chip cu totul decisiv prin devansarea adevărului de către ficţiune. Istoria e depăşită nu numai printr-o anume caracterologie, la urma urmei existentă şi în cronici sub forma portretisticii morale şi polemice, dar mai presus de toate prin puterea unei ficţiuni deopotrivă alegorice şi epice.[1]

---

*Primele mărturii de teorie literară în cultura română*, în vol. *Cercetări de literatură română*, Editura „Cartea românească din Cluj“, Sibiu, 1944, pp. 167—193 ; George Ivaşcu : *Introducere* la vol. *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti* (1812—1866), Editura Didactică şi pedagogică, 1967, pp. 5—72 ; Ion Iliescu : *Geneza ideilor estetice în cultura românească*, Editura Facla, 1972 şi Mircea Popa : *Comment les Roumains ont découvert la „critique“ (Cum au descoperit românii critica)*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 4/1974, pp. 26—41.

[1] Vezi şi Manuela Tănăsescu : *Despre „Istoria ieroglifică“*, Editura Cartea românească, 1970, 224 p.



Scanned with OKEN Scanner

Desigur am exagera considerînd că autorul înțelegea total proporțiile inițiativei sale, așa de insolite prin modalitatea ei pentru contemporani, iar pentru cei de azi prin fantasticitatea barocă și medievală a alegoriilor. În fond, așa cum observa pe drept cuvînt D. Popovici : „În piese dezarticulate și transpuse în românește, opera amintită aduce aproape tot materialul logicii sale latinești și face o aplicare a aceleia : întreaga luptă din *Istoria ieroglifică* este dusă spre a dovedi falsitatea silogismului în *Barbara* al corbului“[1]. Cu toate acestea, romanul alegoric al lui Cantemir cuprinde numeroase date despre preocupările de retorică și de poetică ale autorului, demonstrînd astfel stăpînirea unui sistem de norme estetice și implicit a unei vagi conștiințe asupra sensului creației artistice.

Pătrunderea elementelor de estetică normativă din surse evident clasicizante continuă de-a lungul întregului secol al XVIII-lea și pînă în primele decenii ale celui următor, de la cronicarul Nicolae Costin, traducător al „poiatecului Ovidiu“, de la profesorul brașovean Dimitrie Eustatievici, autor al unei cunoscute gramatici conținînd norme de poetică și versificație, sau de la ieromonahul Macarie și de la Ienăchiță Văcărescu, ambii autori și ei ai unor gramatici de același gen, debitoare învățatului grec Antonie Catiforo, și pînă la Gheorghe Șincai, Ioan Piuariu-Molnar, Zenobie Pop, Ion Budai-Deleanu și Gheorghe Asachi, toți dovedindu-se interesați de noțiunile elementare de retorică și de poetică, de prozodie și de versificație.

Ar fi desigur excesiv să stăruim aici asupra lor. Ceea ce este important de semnalat pentru problemele care ne preocupă este că prin tot mai stăruitoarea apariție a unor astfel de lucrări, se precizează și se încetățenesc treptat o seamă de criterii de elaborare și implicit și de apreciere a unor opere de artă literară. Iar critica, în cea dintîi accepție a sa, e tocmai rodul unei astfel de etape. O anumită insuficiență a cunoașterii acestor „reguli“ de estetică elementară se va simți pînă la jumă-

[1] D. Popovici : *op. cit.*, p. 173.



Scanned with OKEN Scanner

tatea veacului trecut, ba chiar și dincolo de ea, de vreme ce Radu Ionescu scrie *Principiele criticei* pe la 1861, iar Titu Maiorescu după șase ani *O cercetare critică*... Dar, evident, nivelul va fi altul, căci deocamdată ne găsim numai în faza unei critici precumpănitor lingvistice sau, în împrejurări superioare, abia elementar stilistice.

Iată doar cîteva exemple edificatoare, dealtfel binecunoscute. Pe la 1829, un diletant pe nume Gheorghe Peșacov se lamenta într-o scrisoare către Zaharia Carcalechi de critica pe care o făcuse versurilor sale „domnealui Pariz Mumuleanul, famozul poet din Valahia cea mare", care „n-au lipsit de a-și arăta mărimea duhului său cu a desfăma versurile mele, zicînd că nu e nici un meșteșug de a amesteca cinevași grecește cu românește"[1], observație a cărei justețe e în afara oricărei discuții. Dar nu aceasta ne interesează, ci caracterul ei de imputare strict lingvistică. Era la urma urmelor o critică orală, oricum cu titlu confidențial, încît nu ni se pare că poate fi vorba de o manevră tactică de eschivare în fața nulității propriu-zis estetice a versurilor luate în considerare. Am crede mai curînd că imputării i se dădea un veritabil înțeles estetic, ceea ce fără a fi contraindicat rămîne totuși insuficient.

Dar cel care probează cel mai bine și într-un plan de mult mai mare anvergură orientarea strict pragmatică a criticii în acest veac al XIX-lea este același Heliade Rădulescu care a resimțit și mai puternic și mai limpede lacunele incipientei cultivări estetice a publicului românesc.[2] Tocmai în scopul de a le remedia, el prelucrează după *Cursul de literatură, de istorie și de filosofie...* al lui Lévizac și Moysant, niște principii de poetică mai generale, intitulîndu-le *Regulile sau gramatica poeziii* (1831). Deși caracterul lingvistic și stilistic al observațiilor și recomandărilor lui Heliade este aici destul de evident, trebuie spus că ele se subordonează unor

[1] *Apud* antologia citată a lui George Ivașcu, p. 111.

[2] Pentru detalii, vezi D. Popovici : *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, Editura Cartea românească, 1935, și Benedict Kanner : *Ion Eliade Rădulescu. Un precursor al criticii române*, în *Prietenii istoriei literare*, vol. I, 1931, pp. 54—66.



Scanned with OKEN Scanner

considerații mai cuprinzătoare privind principiile genurilor literare, ca și conceptele de bază ale artei, ca de exemplu : geniu, gust, talent.

Interesant și semnificativ este acutul sentiment al insuficienței educației estetice, pe care-și propune, cum spuneam, s-o amelioreze. Căci lipsa înțelegerii poetice la mulți dintre contemporani se datorează după Heliade tocmai absenței unor cunoștințe cu privire la normele și scopurile poeziei, care „își are limba ei, ca și toate celelalte științe și meșteșuguri, și ca să o înțelegi trebuie să o înveți, precum se învață toate limbile, ba încă să treci și prin toate învățăturile care te pot face destoinic a învăța acest meșteșug frumos“[1].

Că Heliade nu are încă în vedere critica, ci educația estetică e limpede. Pentru el, „critica nu își are locul acum“, scria încă în 1837, întrucît „acum nu seamănă judecată, ci zavistie ; seamănă o răutate a iadului ce nu vatămă numai un om, ci strică iluzia la milioane, batjocorește tot ce are omul mai sfînt și îi hrăpește toată mulțumirea.“ De-a dreptul remarcabil ni se pare însă modul în care Heliade se justifică prin intuiția exactă a procesului de apariție a criticii profesioniste : „Critica este o judecată, și judecata se întemeiază pe pravili, și pravilile le fac legiuitorii. Care sînt legiuitorii ? Care sînt pravilile la noi ? Și pe ce temeiuri o să se facă critica ? Care e cuvîntul ca cineva să înduplece că este bine așa și nu altmintrelea ? Unul scrie, altul nu are temeiuri pe care să-l tăgăduiască, ci tace și scrie și el, de se simte în stare, și arată oamenilor cum se scrie limba lor, și oamenii aleg, și mulțimea glasurilor se face pravilă, și după dînsa vin criticile.“[2] Textul ascunde unele sugestii foarte prețioase pentru deplina înțelegere a mult prea superficial blamatei atitudini pe care Heliade a avut-o pentru început față de critică.

Desigur, aversiunea oarecum organică față de „meseria acelor scotocitori care, neputînd să facă nimic, își îndeletnicesc viața a afla pete în soare : mari astronomi ai lui

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești (1812—1866)*, p. 122.

[2] *Idem*, p. 232—233.

Esop cari, umblînd cu ochii zgîiți la stele, dau în puțuri" și-a exprimat-o fără echivoc întotdeauna : „Urîtă e viața și meseria acelor cari, neștiind niciodată să facă, nu se ocupă decît a strica"[1], scria el de asemena în 1837 și tot în acel an emitea celebrul său îndemn așa de imputat : „Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris, și scriți cît veți putea și cum veți putea ; dar nu cu răutate ; faceți, iar nu stricați, că națiia priimește și binecuvîntează pe cel ce face și blestemă pe cel ce strică"[2]. Indiferentismul axiologic pe care par să-l trădeze aceste rînduri („...scriți cît veți putea și cum veți putea") nu este însă integral, cît timp se dă îndemnului un sens înalt și pozitiv, pornind de la comandamente naționale de dezvoltare și edificare culturală. Coroborînd aceste texte între ele, putem fi siguri că ideea mai adîncă a lui Heliade viza proliferarea necesară a unei cît mai variate și mai largi creații literare, din ale cărei naturale diferențe de valoare publicul cititor al timpului să tragă singur unele concluzii, întreprinzînd în chip spontan selecția cea mai exactă și mai corespunzătoare gusturilor sale și sancționînd printr-un consens mai general principiile și criteriile de evaluare. Critica nu e altceva decît expresia unui asemenea moment pe care Heliade nu-l considera încă venit.

Îndemnînd însă către scrisul fără răutate și cu folos pentru neam, el nu închidea totuși calea oricărei critici. În chiar același an, 1837, sublinia că în anume cazuri descurajarea nechematților devine necesară : „Cînd însă cineva abia apucă pana în mînă și abia a început să înșire cîteva vorbe învățate pe dinafară, fără scop și fără unire, și se crede că acum e leit ticluit autor și că, fiind autor, aceasta este un titlu în republica literelor, un drept de aristocrat al literaturei și că, ca aristocrat, are dreptul să trăiască oricum, să vorbească orice va voi și să scrie orice îi va veni, să înfrunte pe cine întîlnește, să batjocorească pe cel cu care vorbește, să semene vrajbă, să se fălească întru nerușinarea sa și să întinză corupția și desfrîul, un asemenea omuleț, un asemenea crezut autor nu este vătămător numai pentru sine, care e și om pierdut, dar scrie-

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* p. 240.
[2] *Idem*, p. 234.

rile lui propovăduiesc demoralizaţia la milioane şi rămîn, nu ca un monument, după cum zic, ci ca o spăimîie de ocară a veacului în care au trăit." Intervenţia criticii s-ar datora prin urmare întîi de toate unei necesităţi morale ; aceea de a combate orgoliul stricător de moravuri al pseudoartiştilor, nuli în privinţa posibilităţilor, dar cu atît mai aroganţi şi mai pretenţioşi.

În astfel de împrejurări, după opinia lui Heliade, critica nu mai poate fi acuzată de negativism ; ea dobîndeşte dimpotrivă o funcţie literalmente constructivă : „a dărăpăna cineva astfel de idei, a împila o astfel de trufie prăpăditoare nu va să zică a strica, ci a face"[1]. Heliade aseamănă o atare operaţie de eradicare cu plivirea pămîntului de bălării, tocmai pentru a pregăti terenul favorabil creaţiilor autentice.

Deosebit de interesantă ni se pare acum şi o foarte modernă intuiţie a diferenţei şi succesiunii necesare dintre critica normativă şi cea analitică, de a cărei însemnătate particulară Heliade nu pare să fie străin : „pînă cînd vom începe a face un analis literar, ne vom îndeletnici acum a da oarecare regule prin arătarea unor greşale". Ideea necesităţii prealabile a criteriilor reapare deci cu aplicaţie la o împrejurare specială : aceea a polemicii nedrepte contra lui Grigore Alexandrescu, fostul său amic, a cărui fabulă *Vulpea, calul şi lupul* Heliade o „reface" după propriile sale norme. Se vede prin urmare că principiile, altfel foarte juste, nu sînt o frînă totdeauna în calea injustiţiilor criticii.

Este foarte probabil ca deprecierea criticii de către Heliade să nu se datoreze numai animozităţii personale, ci şi considerentului privind comoditatea actului de judecare în comparaţie cu actul de creaţie : „Nimic nu este mai lesne decît să critice cineva pe altul. Sînt nişte purdalnice de reguli pentru versificaţie şi tot felul de poezie, nişte semne de minte întreagă şi judecată dreaptă de la

---

[1] O idee asemănătoare despre rostul pozitiv al criticii are şi Alecu Russo : „Prin critică nu înţălegem numai aceia care bate fără cruţare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria şi obiceiurile literaturelor străine introduse cu patos în pămîntul român, dar critica sănătoasă ce răspîndeşte bunul..." Vezi în *op. cit.* p. 494.



Scanned with OKEN Scanner

care nimeni nu poate să se abată nepedepsit ; dar un soi de republicani calcă tot în picioare, zic că sînt slobozi ; și ce dănănăi sînt alea ?“ și mai departe : „așadar este și lesne a face critică și a zice : ici nu e bine, colo e rău, dincoaci nu merge bine, dincolo șchioapătă, mai colea e grozav, mai dincolo e muma pădurii, și alte d-alde astea și niciodată să zică *bine*, întocmai ca Esop asinului, pretutindenea îl face mișăl și de nevoie“[1]. Exceptînd „slobozenia“ acelor „republicani“ pe care îi pomenește Heliade și în care nu e greu să-i recunoaștem pe romanticii contestatari ai timpului, critica își datorește așadar lipsa de dificultate caracterului ei normativ și funcțiunii sale judecătorești de raportare oarecum mecanică la reguli.

Lui Heliade nu-i e încă limpede ideea unei critici exegetice în înțeles modern ; practica judecății de valoare vine la el dintr-o necesitate etică : aceea de a înfiera pretențioasa impostură a „autorlîcului“ cu orice preț. Ceva mai tîrziu, în 1840, preocupat din nou de această manie a scrisului fără vocație, Heliade folosea același limbaj de o maximă duritate pamfletară, ceea ce dovedește că problema nu era nici pe departe dintre cele neglijabile, mai ales prin consecințele ei sociale : „Această manie împinge pre om să scrie în limba ce n-o cunoaște bine, să scrie despre lucruri ce nu le înțelege ; să judice despre întîmplări al cărora nu le cunoaște pricina, nici le ține șirul ; să supere pre semenii săi, socotindu-se că printr-aceasta va întărîta băgarea de seamă a oamenilor a-și pierde vremea și a se coborî pînă la a se gîndi și la dînșii. Și aceștii sunt acei pre cari duhurile cele mari ai veacului nostru îi numesc lepra literară, viermi ce se tîrăsc prin urdori, insecte ale unui trup mare, purici ce se ascund în coama leului, fără a avea nici o deosebire de cei care mișuiesc în stratul rîmătorilor.“ Pentru combaterea lor, Heliade anunță a fi scris și „un articol intitulat *Domnul Sarsailă autorul*“, de fapt, cum știm, un violent pamflet de mare forță și plasticitate literară.[2]

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* pp. 241, 249.

[2] *Idem*, pp. 294—295.

Plaga „autorlîcului“ e o primejdie cu claritate sesizată de toate marile spirite îndrumătoare ale vremii. Într-un stil mult mai temperat și într-un spirit de supravegheată moderație, Mihail Kogălniceanu justifica și el trebuința criticii tot prin lățirea scrisului fără valoare, remarcînd diferența dintre noua epocă și cea a începuturilor noastre culturale : „... înainte de zece ani, cînd era rușine de a lua condeiul în mînă spre a compune ceva românește, critica ar fi fost cu totul de prisos și nepriincioasă literaturei născînde. Astăzi s-au schimbat lucrurile ; care n-are mania de a fi autor ? Însuși țîncii de pe lavițele școalelor au pretenții a publica scrierile lor, pîn' și tractaturi de filosofie. Ei bine, într-o asemine epohă, cînd se publică atîte cărți, afară de bune, nu este neapărată nevoie ca o critică nepărtinitoare, aspră, să le cerceteze pre toate și ca într-un ciur să le vînture ; lăudînd cele bune și aruncînd în noianul uitării pre cele rele ; și una și alta după principiile sale, și fără a lua sama la persoana și la starea autorilor ?“[1], întrebare evident retorică, nu numai pentru autorul ei. Patru ani mai tîrziu, Andrei Mureșanu considera și el „că a sosit minutul criticei“ și pentru publicațiile transilvane, în continuitatea inițiativelor din Țara Românească și Moldova, anume ale *Curierului de ambe sexe* din 1838 și ale *Daciei literare* din 1840.[2]

Cu toate acestea, chiar în 1847, Heliade mai ezita încă în fața vechii sale aprehensiuni față de critică și repeta adagiul binecunoscut : „E lesne a critica și anevoie a face“, subliniind nevoia de maturitate a culturii pentru eflorescența spiritului critic : „aceasta e o treaptă foarte înaltă de cunoștințe, e o treaptă de a-și cunoaște omul ce îi lipsește.“ Critica este deci un semn de limpede superioritate. În ciuda stadiului încă incipient al dezvoltării noastre culturale, directorul *Curierului românesc* recunoaște însă acum că nu mai poate amîna oficiul declarat al unei critici permanent active. Necesitatea ei a devenit imperioasă și Heliade o mărturisește, nu înainte de a-și face un mic examen de conștiință : „D-alde astea am cugetat totdeauna și cu toate că *Curierul român* intră într-al

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* p. 301.
[2] *Idem*, p. 343.

douăzecilea an, cu toate că poate număra în urmă vreo 18 bune volume, tot m-am ferit de critică cît am putut, și oricînd am început foarte puțin, sau din dorința mai binelui, sau din ajungerea cuțitului la os, totdauna mi-a părut rău : am zis că nu e încă timpul, n-a venit încă acea epohă cînd să începem a ști ce ne lipsește și cînd, văzînd că se ocupă lumea de noi, să vedem că am ieșit din tina vulgului, din numărul celor neînsemnători ; n-a venit încă timpul cînd din observații să-și facă românul cunoscuți, voitori de bine, amici". Directorul declară însă a fi cedat unor anume presiuni bine intenționate : „După atîtea stăruiri însă de bărbați pe care îi știm și cunoscuți între români și adevărați voitori de bine ai limbei noastre, m-am supus în fine a lua și această sarcină."

Cît privește obiectul criticii, Heliade anunță că se va limita la „traducții" pentru a scăpa „de analisul operei și de pericolul de a încurca mai mult fapte în loc de a o analiza". Interesant este că criticul își preludează acțiunea prin 14 puncte de plecare sau „temeiuri" care alcătuiesc un mic program de ideologie critică. Menționabile sînt cîteva idei ca de exemplu : „A nu intra în coloanele acestei foi spre critică decît cărțile ce merită considerație și stimă" cu trecerea sub „o tăcere profundă" a celorlalte „și o fierbinte rugă către Dumnezeu ca să le ierte, în eterna uitare, de toate păcatele literare ce vor fi comis și ele ca niște cărți ce sunt" ; sau mărginirea observațiilor la limbă, „pentru că originalul sau opera își are în sine de la autor meritele sau defectele sale" ; sau exprimarea judecăților pe „baze generale de logică, de estetică, de retorică, de grămatică generală, de grămatică română, în ceea ce intră în natura limbii și e recunoscut de toți cîți au scris-o mai bine în orice timp și în orice provincție română" ; sau, în sfîrșit, acest principiu de largă receptivitate : „De e cineva ruginit ori conservativ, de este moderat, de este radical în scrierea limbii, se va judica după credința sa, după legile sale. În religiile literare să va vedea o toleranță întreagă. Va scrie fiecine în limba sa, în părerea sa, numai să aibă limbă, să aibă părere. Cînd zicem *limbă* și *părere*, apăsăm asupra vorbelor și credem că oricare dorește să treacă între literați cel puțin își va fi dat defi-



Scanned with OKEN Scanner

niţia despre aceste două obiecte, ca să aibă un principiu de unde să plece.“ Infuzia de viziune clasică, normativistă nu e prea greu de depistat.[1]

Limitarea criticii la observaţii pur lingvistice este desigur foarte imputabilă deşi, e drept, e vorba numai de nişte „traducţii“, o altă parţializare regretabilă, ba chiar într-o măsură şi mai mare, de vreme ce exclude tocmai creaţiile româneşti originale. Lucrul e cu atît mai curios într-un asemenea moment (1847), cu cît în urmă cu destul timp programul de puternice ecouri al *Daciei literare* se ridicase hotărît contra traducerilor care „nu fac o literatură“ şi pledase cu tot atîta hotărîre pentru o literatură autentică, inspirată din realităţile naţionale : „Noi vom prigoni cît vom putea, scria Mihail Kogălniceanu, această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii.“

Dincolo însă de o evidentă reîntoarcere din drum, conştiinţa unei critici necesare era la Heliade categorică acum. Prudenţa lui e inhibiţia mai generală a unei întregi epoci în faţa repercusiunilor pe care critica le poate declanşa. Menajamentele cu care marele său contemporan Kogălniceanu îşi anunţa şi el programul acţiunii literare sînt explicabile de bună seamă prin motivaţii absolut identice. Iată de ce problema probităţii şi a moralităţii criticii deţine o poziţie centrală în consideraţiile sale. Stăruinţa lui Mihail Kogălniceanu este de a convinge că obiectul criticii va fi în exclusivitate opera : „Cît pentru ceea ce atinge de datoriile redacţiei, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi, şi scandalul o urăciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana.“

Teama de consecinţele negative ale criticii, care ar putea conduce tocmai într-o epocă de afirmare naţională

---

[1] *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*... pp. 405—408.

la învrăjbirea celor care dimpotrivă trebuie să se unească în numele unor idealuri comune e mărturisită deschis : „Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori a păcei, nu vom priimi niciodată în foaia noastră discuții ce ar putea să se schimbe în vrajbe. Literatura noastră are trebuință de unire, iar nu de disbinare ; cît pentru noi dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urîtă și neplăcută neunire. În sfîrșit, țălul nostru este realisația dorinții ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți."[1] Iată o critică atentă prin urmare la implicațiile ei culturale, caracteristică nu numai programului lui Mihail Kogălniceanu, dar evident întregii atmosfere a momentului.

Și totuși nu lipsesc în epocă indicii ale unei conștiințe propriu-zis estetice, de vreme ce încă pe la 1839 George Barițiu distingea între latura utilitară și cea beletristică a literaturii, vorbind despre o lectură *procopsitoare* și una *desfătătoare*, „sau cum îi zicem pentru trecere de vreme". Nu-i mai puțin adevărat că dezinteresul pentru cea din urmă pare a fi total, nu însă din motive fortuite sau preconcepute, ci din motive de necesitate națională : „Aceasta din urmă la noi nu prea are loc ; cu atît mai vîrtos că ea stă mai mult din lucruri ce plac numai simțurilor, iar măduvă n-au, hrană sufletească nu dau. Noi, prietine, ca români ce sîntem, avem trebuință neapărată să învățăm, iar nu să ne pierdem scumpele ceasuri ce ne rămîn slobode cu secături de ale unora ce și-au scris visurile ca să nu le uite și apoi, ca să le poată vinde, ei le numesc romanțe."[2] Iată o autentică diatribă contra literaturii artistice, izvorînd din speculații ce se prelungesc de la Platon și trec prin Alexander Baumgarten, părintele esteticii moderne, pentru a-și face apariția din cînd în cînd și azi pe temeiul așa zisei inferiorități a cunoașterii

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* pp. 292—293. Cf. și mai tîrziu Al. Russo : *Critica criticii*, unde întîlnim de exemplu aceeași opinie cu privire la traduceri : „Tălmăciri, imitații, cercări, deși vrednice de laudă, nu alcătuiește o literatură..." (*Op. cit.*, p. 379).

[2] *Idem*, p. 283.



Scanned with OKEN Scanner

prin simțuri, ca și cum literatura s-ar identifica doar unei funcțiuni aproape viscerale a spiritului nostru creator.

Oricum, reținem, fără îndoială, sentimentul diferenței tipologice, dincolo de injusta ierarhie pe care ar dori să o impună marele tribun transilvănean și pentru care de-altfel există numeroase motivări în epocă, deși acestea numai o explică, dar în principiu nu o pot justifica. Pînă la resimțirea unei veritabile necesități estetice mai rămînea un pas pe care nu toți fruntașii generației de la 1848 se dovedesc a-l fi făcut odată. Pentru Kogălniceanu, de exemplu, ideea unui clar statut axiologic al literaturii pare să fie fără ezitare asumată încă de acum, de vreme ce cam în același timp cu George Barițiu el militează tocmai pentru o creație artistică originală și pentru o reală acțiune critică nu numai împotriva valului pernicios al traducerilor, dar și împotriva imposturii naționale, „pentru că, zice el, de-ndată ce cineva a dat în public o compunere, fie literară, fie artistică, a dat voie fieștecăruia de a le judeca lucrarea și s-au supus criticei“[1]. Este aici desigur o nuanță importantă : critica nu e numai o necesitate a culturii, cum ne apare în quasi-totalitatea textelor analizate, dar ea este și trebuie să fie și ecoul liber al unei creații, reacția legitimă, normală a acesteia. Critica este deci nu doar o datorie, ci chiar un drept al spiritului public interesat în dreapta ierarhie a valorilor.

S-ar zice, după toate cele de mai sus, că în acest al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea, critica este în sfîrșit constituită, cu toate că lipsită încă de fundamentele ei teoretice specifice, cu toate că mereu privită cu suspiciuni și însoțită de prudență și menajamente. Pe la 1846, Alecu Russo dovedea încă o anumită alergie la obiecțiile criticii, întîmpinînd cu iritare analiza la care un D. Gusti îi supusese piesa *Băcălia ambițioasă*.[2] Nu-i vorba, bineînțeles, aici de argumentele îndreptățite ale au-

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* p. 301.

[2] În monografia sa *Alecu Russo*, E.S.P.L.A., 1957, p. 114, Al. Dima scrie la un moment dat : „Trebuie să recunoaștem că iuțeala mîniei l-a cam împiedicat pe scriitorul nostru să dea, în toate cazurile, răspunsurile cele mai potrivite.“



Scanned with OKEN Scanner

torului, ci doar de spiritul subtextual al apărării sale. Și nu e de mirare că Russo aduce în discuție din nou problema probității etice, căci gestul critic pare încă la această dată și chiar și mai tîrziu (vezi și considerațiile de mai sus ale lui Heliade) un gest de relativă răutate, cînd nu și de irepresibilă invidie : „Critica rareori este cumpenită în lecții sau în laudă, dreaptă în judecată și învățată ... nu-i destul de a ști carte și a scri pentru a fi critic ... mai trebuie neapărat giudecata nepărtinitoare, cunoștința lucrurilor, a lumii și a oamenilor ... cunosc mulți critici, oameni învățați și belea profesori, cari la școala inimei omenești ar fi la a.b.c.“, idei judicioase și legitime nici vorbă. Fapt e însă că autorii nu primeau demersul criticii cu inima ușoară și dacă nu-l primesc nici astăzi, noutatea e că nici nu-i mai răspund întotdeauna.

Iritarea de acum mai bine de un veac a lui Alecu Russo sfîrșea cu binecunoscuta obsesie a epocii : „îi mai lesne a desface decît a face, a discoasă decît a coasă, a critica decît a scri.“[1] Sentimentul neîmplinirii artistice și deci al drepturilor criticii înregistrează astfel încă o eclipsă. Numai un an mai tîrziu, în încheierea prefeței sale la volumul *Suvenire și impresii*, Grigore Alexandrescu va nota : „Sînt departe de a crede că am tratat aceste sujete cu tot interesul de care sînt priimitoare. Dar *o scriere este totdeauna un mijloc de a face alta mai desăvîrșită*, și eu voi fi cel dintîi a aplauda pe acela ce va face mai bine.“[2] Aceste oscilații ale vremii, acest zig-zag al recunoașterilor și respingerilor criticii constituie cu siguranța marca distinctivă a deceniului al cincilea.

De ne gîndim în fine la împrejurarea că mai toți criticii momentului sînt scriitori, istorici și în genere oameni cu preocupări diverse, multilaterale și niciodată numai critici, va trebui să nuanțăm spunînd că ceea ce se naște în acest deceniu nu este critica de fapt în sens profesionist, ci numai spiritul ei propriu și definitor. Și totuși chiar în epocă se poate întîlni ideea că nu este obligatoriu

---

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești (1812—1866)*, pp. 380 și 384.

[2] *Idem*, p. 416.

pentru critic să fie pe deasupra scriitor, să experimenteze deci direct creaţia : „Cît pentru nevîrtutea noastră de a putea produce în artă un lucru cît de mic, noi îl întrebăm pe d-lui, scria într-o polemică de la 1840 Kogălniceanu : dacă este trebuinţă ca omul să producă lumina şi întunericul pentru ca să poată zice că iubeşte lumina şi că urăşte întunericul, ori şi unde îl găseşte ?“[1] Dintr-o asemenea idee, Maiorescu va scoate mai tîrziu teza mai radicală din *Poeţi şi critici*, despre eterogeneitatea criticii şi creaţiei, disociindu-le în chip fundamental.

Că pentru epoca deceniului al cincilea nu am putea vorbi în mod legitim decît de apariţia şi răspîndirea spiritului critic şi că despre necesitatea criticii şi acţiunii sale se va mai discuta şi mai tîrziu o dovedesc înseşi consideraţiile lui Alecu Russo, notate la 1855 în *Cugetări*, „Vremile însă de răzbunare au trecut ; este nevoie de a întemeia critica şi de a cumpăni de acum înainte bunătăţile scrierilor şi tăria sistemelor. De douăzeci ani încoace, de la zilele de pe cînd strigam cu toţii : «scrieţi, scrieţi, bine sau rău, dar scrieţi», de pe cînd românii, însetaţi de cărţi privea o carte ca jidovii mana în pustietate şi, în bucuria lor, primea bunul şi răul fără osebire, cărţile au plouat, scriitorii au răsărit ca ciupercile, şi scrierea, care începuse cu limba românească, s-a prifăcut în meserie, intrată în concurs cu toate meseriile hrănitoare ale vieţei, precupind astăzi o limbă străină. Pe atuncea critica putea fi o personalitate : acum critica e dritul obştesc de a adeveri bunătatea mărfei.“[2]

La apreciabilă distanţă în timp de iniţiativele lui Mihail Kogălniceanu şi Heliade Rădulescu, Alecu Russo considera deci la 1855 (!) că, în sfîrşit, : „Critica dar e o faptă română astăzi şi de nevoie“ şi sprijinea dreptul criticii de a se manifesta pe aceleaşi temeiuri ca şi redactorul *Daciei literare* : „Poate că în treacăt critica vatămă vro iubire de sine mai tare decît dreapta giudecată ; dar cine scrie, cine se pune în fruntea naţiilor, cu adevărată sau închipuită misie, acela se face proprietatea

---

[1] *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti...* p. 309.

[2] *Idem*, p. 472.



Scanned with OKEN Scanner

publicului ; mișcarea, sufletul lui, toate sînt a discuției ; pentru acela ființa i se șterge ; din om rămîne numai numele"[1].

Dar chiar Mihail Kogălniceanu însuși repeta în același an, 1855, propriile sale opinii mai vechi, dovadă că situația nu se schimbase încă decisiv. În *Programul* ziarului *Steaua Dunării*, alăturîndu-se tendinței susținute de *România literară* a lui V. Alecsandri, el scria, cu referire evidentă la exagerările latinizante ale vremii : „Vom combate dar, din toate puterile noastre, direcția falsă ce o parte din scriitorii de astăzi se încearcă a da limbii și literaturii. Spre aceasta ne păstrăm dritul absolut de a ne exprima opinia asupra orice (sic !) scrieri dată la iveală. Persoana autorului va fi pururea sacră pentru noi ; dar opera sa, fiind a publicului, va fi și a noastră. Supuind scrierile noastre la apreciația altora, și aceasta fără restricție, vom judica și noi scrierile altora ; căci critica s-au făcut neapărată, mai ales în timpul de față, cînd limba românească este răstignită pe fel de fel de cruci, stropșită prin fel de fel de sisteme, întunecată prin fel de fel de ortografii, unele mai absurde decît altele."[2]

Noua resuscitare a ideilor privind necesitatea criticii și drepturile ei imprescriptibile se datorește fără îndoială așa numitului „război al limbilor" la care au participat deopotrivă și Russo și Kogălniceanu. Dar ceea ce, pentru problema noastră, se dovedește plin de interes este un anumit progres al sensibilității față de valoarea scrierilor, nuanță limpede surprinsă de autorul *Cugetărilor* în clipa cînd vorbește despre vechiul indiferentism din epoca în care românii — cum spune el — „primea bunul și răul fără osebire". Se înțelege că acestei atitudini tolerante dincolo de marginile necesare i-a luat locul un sentiment mai dezvoltat al diferenței de valoare. Tot la Alecu Russo întîlnim și constatarea profesionalizării scrisului, care „s-a prifăcut în meserie, intrată în concurs cu toate meseriile hrănitoare ale vieței", de unde și caracterul din ce în ce mai responsabil și mai socializat al

[1] *Din istoria teoriei și a criticii literare românești...* p. 474.
[2] *Idem*, p. 492.



Scanned with OKEN Scanner

criticii, „dritul obștesc de a adeveri bunătatea mărfei", deci valoarea ei.

Desigur, captivați de controversele lingvistice, Kogălniceanu și Russo conferă criticii mai mult un înțeles lingvistic, căci niște elemente de estetică lipsesc deocamdată din considerațiile lor. Pe de altă parte, dată fiind împrejurarea că spiritul latinist este alimentat de cărturarii ardeleni și că adesea unii dintre moldoveni sînt acuzați, tocmai din cauza criticii lor, de dezunire, menajamentele apar din nou în legătură cu necesitatea și dreptul de a judeca pe alții, dar în același timp se simte foarte clar o atitudine polemică mai fermă și mai curajoasă. Alecu Russo, „capul cel mai teoretic al acestei școli critice", cum l-a numit Ibrăileanu[1], lămurește fără echivoc că : „Dezunirea nu au săpat-o jurnaliștii și criticii moldoveni, au săpat-o sistemele ardelenilor, aceste închipuiri singuratice care, în lipsă de realități, s-au aruncat în ideologii". Condamnînd pedantismul celor pe care, plastic, i-a numit „fabricanți de sisteme", Alecu Russo proclama în 1856 nașterea spiritului critic moldovenesc în cuvinte categorice de manifest : „Dar tocmai pentru că toată România a început deodată a fi o coterie, pedantismul s-a încuibat între noi, și ne-am proclamat toți scriitori mari, moraliști, oameni de stat și de capacitate. Moldova se dizlipește de această coterie și proclamă doctrina : că dascalașul funcționar, plătit sau neplătit, are a da seamă publicului de știința sa, de învățătura sa și de duhul acestii învățături. Pe parola sătenilor săi nu-l putem primi de om mare. Pentru dascalașii și autorii carii iscălesc, publică și vînd cărți, după censură vine censura jurnaliștilor și a criticilor. Orice se publică, gramatică, istorie, manuale, poezie sau filosofie, este proprietatea nemărginită a criticei, ori de unde vin și fără osebire de laturile unde sînt născuți . . . "

Respingînd imputarea transilvănenilor în ce privește dezunirea la care ar conduce critica și prin urmare caracterul ei nepatriotic, Alecu Russo replică pe drept cuvînt : „Naționalitatea și patriotismul nu stau în numele

---

[1] Vezi : G. Ibrăileanu : *Opere*, vol. I, Editura Minerva, 1974, p. 23.

unora și al altora, nu se slăbesc cu critice literare și nu se întăresc cu feticismul persoanelor". Conștiința importanței sociale și naționale a criticii se exprimă la marele cărturar moldovean în accente patetice : „Norocire că în Moldova se găsesc critici, adică oameni carii se uită înapoi, să vadă ce au făcut pedanții, și în care rîpă de ridicul ne vor arunca ; fără dînșii România ar fi o adunătură de pedanți de tot soiul, ce s-ar socoti oameni mari, carii s-ar sui în toate zilele la Capitol să se ureze unii pe alții că au scăpat România"[1].

Numai cinci ani vor avea să mai treacă pînă cînd unui criticism așa de ferm și de activ să i se dea și o justificare teoretică mai generală, cu precizarea tuturor domeniilor sale de activitate și deci cu proclamarea implicită a unei anumite autonomii a criticii specific literare. Căci la 1861 vor apărea în *Revista română* a lui Odobescu, sub semnătura tînărului, însă cultivatului Radu Ionescu, *Principiele criticei*, un text pe drept cuvînt fundamental și remarcabil conceput. Pînă la el se poate însă constata cu ușurință un sens continuu ascendent al evoluției conștiinței românești spre afirmarea spiritului critic și recunoașterea deplină a îndreptățirii sale.

Să nu purcedem însă mai departe fără a fi interpretat mai insistent concluziile care se impun. Un lucru ni se pare cu deosebire important de observat : critica formelor lingvistice precede pe cea a formelor estetice, după cum critica ideilor pe cea a compoziției și a structurilor artistice, sau critica de ordin normativ în stil clasicizant pe cea călăuzită de ideea originalității, națională mai întîi și mult după aceea și estetică. O astfel de succesiune se simte însă mai degrabă prin nuanțe, căci în ansamblu atitudinile sînt suficient amalgamate în inerentul sincretism al începuturilor. Este probabil și motivul pentru care despre statutul propriu-zis al criticii nu se discută mai deloc, ci doar despre necesitatea și însemnătatea acțiunii sale. Pe la 1840, Kogălniceanu se întreba într-un stil care amintește în chip interesant

---

[1] ***Din istoria teoriei și a criticii literare românești (1812-1866)***, pp. 501-502.



Scanned with OKEN Scanner

familiaritatea viitoare a limbajului lui Gherea : „ce este critica şi pentru ce avem trebuinţă de această damă ?“, anunţînd în continuare : „La întrebarea dintăi, voi răspunde în numerele viitoare, printr-un articol înadins compus“.[1] Promisiunea n-a mai fost ţinută din păcate şi lucrul este semnificativ pentru orientarea epocii spre chestiunile predominant pragmatice. Împrejurarea o putem firește regreta, căci textul nerealizat ar fi constituit un document cu siguranţă reprezentativ pentru gîndirea critică a generaţiei de la 1848.

Trebuie de asemenea să remarcăm caracterul destul de disparat şi de sporadic al meditaţiilor despre critică. Nici vorbă încă de un spirit doctrinar din care să decurgă un sistem şi o metodă corespunzătoare. Prima mişcare critică mai generală este vestita Şcoală ardeleană, dar ea se limitează din motive proprii numai la critica istorică, ştiinţifică, lingvistică. O şcoală critică mai hotărît orientată spre literatură este abia aceea promovată de revista lui Kogălniceanu *Dacia literară* şi bineînţeles în primul rînd de chiar animatorul ei. Totuşi adevăratul precursor, chiar dacă n-a făcut o şcoală, manifestîndu-se ca personalitate solitară, dar de indiscutabile ecouri în atmosfera generală a momentului, a fost vulcanicul şi multilateralul Heliade Rădulescu. Deşi n-a generat un sens al epocii, precum Kogălniceanu prin revista sa, el a născut un spirit exemplar prin forţa de a stimula activitatea unei generaţii. La generozitatea şi entuziasmul marii sale lecţii s-au potrivit cu totul salutar măsura şi luciditatea lui Kogălniceanu şi totodată ale lui Alecu Russo, nu mai puţin decît la Heliade asociate unui riguros şi aprig polemism.[2]

---

[1] *Din istoria teoriei şi a criticii literare românești...* p. 301.

[2] Problema apariţiei criticii mai întîi în Moldova, pusă de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*, ni se pare oţioasă. În *Istoria civilizaţiei române moderne*, E. Lovinescu a demonstrat convingător că nu poate fi vorba în sens absolut de întîietatea nici unei provincii. Necesitatea criticii a fost resimţită pretutindeni la fel şi chiar dacă moldovenii şi-au manifestat mai obstinat rezervele în faţa semnelor de sincronism pripit din secolul trecut, să nu uităm că cel dintîi critic român şi într-un sens anume cel mai mare s-a născut la... Craiova.



Scanned with OKEN Scanner

Dezinteresul pentru sensul propriu-zis al unei critici literare vine și din regimul indistinct al acțiunii celor ce o reprezintă : spirite culturale multilaterale, servind comandamentele unui moment de mare izbucnire creatoare, în care însuși rostul judecății de valoare e mai adesea contestat decît recunoscut. Asimilată fiind negației demolatoare, critica este desconsiderată și numai după multă pregătire începe lupta pentru afirmarea ei, nu fără precauție și insistente precizări asupra strictei sale probități morale. Limitată mai întîi, cum spuneam, la domeniul lingvistic, critica nu e nicidecum opacă față de latura artistică a textului și are sentimentul declarat al diferenței de valoare, din ce în ce mai ferm și mai clarificat spre jumătatea veacului.

Deși adesea se vorbește despre o critică anume literară, nu trebuie să înțelegem prin aceasta mai mult decît o critică ce se aplică operelor literare și nicidecum o disciplină proprie cu un statut profesional independent. Dacă Russo întrezărea profesionalizarea scrisului, el nu se referea în mod expres decît la scrisul literar. Încît nu trebuie să ne mirăm prea mult că Maiorescu însuși nu va crede totdeauna într-un destin îndelungat al criticii. În viziunea epocii la care ne aflăm, funcția criticii rămîne, prin caracterul ei eminamente cultural, o funcție desigur trecătoare, căci noțiunile de analiză, interpretare și demers explicativ sînt încă sarcini ale viitorului, chiar dacă nu prea depărtat.

În linii mari, trebuie să vorbim aproape exclusiv de apariția unui anume spirit critic de orientare culturală și nu a unei critici propriu-zise, absente fiind principiile și criteriile corespunzătoare. Normativismul judecăților asupra textului duce la operații artificiale în nici o legătură cu adevărata critică în sens modern. Abia Alecu Russo are intuiția unor probleme mai specifice ale profesiunii critice, în schimbul său polemic de idei cu D. Gusti, în jurul piesei *Băcălia ambițioasă*, fapt explicabil prin chiar maturitatea de aici a meditației asupra sensului literaturii însăși.

Căci elementele constitutive ale criticii, chiar din această fază a descoperirii numai a spiritului critic, sînt



Scanned with OKEN Scanner

indisociabil elemente ale unei conștiințe a literaturii. Critica însăși se va naște doar în momentul definirii și precizării propriei conștiințe integrale despre sine, adică în momentul recunoașterii statutului său devenit independent, nu numai sub raport profesional, dar și de bună seamă ontologic. Deși activitatea lui nu se reduce nicidecum la critică, Maiorescu va fi primul critic exclusiv și ca atare și profesionist, orientat în toate actele, manifestările și operele sale de spiritul funciarmente critic. Pînă la el, etapele de evoluție a criticii aflate înaintea propriei descoperiri de sine sînt doar etape ale spiritului critic. Aceasta este însă evident premisa, nu numai indispensabilă, ci și fundamentală, a oricărui act critic propriu-zis. Încît se poate zice că, în prima jumătate a secolului trecut, critica își contemplă imaginea viitoare în actele disparate, deși constitutive ale disciplinei, ori în momentele ei indistinct asociate într-un act sau altul, cum elementele unei făpturi umane există numai programate în alchimia unui embrion.

Dar avatarurile criticii embrionare nu sînt decît în aparență încheiate. De apariția totuși miraculoasă a lui Maiorescu nu ne desparte numai un deceniu oarecare, ci un întreg periplu de cultură, o veritabilă mutație a înțelegerii literaturii, a căror naturală rezultantă e însăși Critica, în sensul ei modern.

## 2. CONSIDERAȚII TRANZITIVE

Concepțiile despre critică ale generației de la 1848 sînt așadar cu precădere fragmentare, pragmatice, conjuncturale și ca atare insuficiente. Ele nu pornesc de la un punct de vedere filosofic sau general estetic, ci mai curînd de la o viziune culturală a realităților. Firește că, deși împrumutate, principiile estetice și chiar filosofice nu lipsesc, dar ele nu sînt încă limpede subordonate unei finalități analitice, interpretative, explicative și axiologice, adică unei finalități propriu-zis critice, ci



Scanned with OKEN Scanner

uneia funciarmente asanatoare. Din acest motiv, ele au un caracter prin excelenţă elementar şi evidenţialist, sînt normative şi eclectice în lipsa unor opţiuni şi clarificări proprii şi sistematice. Foarte adesea funcţionează argumentul autorităţii, de unde şi traducerea şi prelucrarea poeticilor şi a retoricilor străine, de inspiraţie clasică şi deopotrivă romantică, aşa cum o întîlnim în *Elementele de literatură* ale lui Marmontel, autor de mare circulaţie în epocă. Sigur că meritul fruntaşilor de la 1848 nu este totuşi unul oarecare, natura lui e însă alta : el trebuie recunoscut în spiritul original în plan pragmatic al adaptărilor estetice şi normative necesare la stările de lucruri de la noi. Este un merit de supunere la exigenţe practice, concrete, un merit evident pe care Maiorescu însuşi nu-l va depăşi nici el, deşi nivelul aplicaţiilor sale va fi altul.

Cel mai de seamă rezultat al tuturor eforturilor generaţiei de la 1848 este cu siguranţă apariţia unor principii şi criterii literare şi sporul lor continuu de clarificare. Iar un atare rezultat a devenit posibil nu numai prin activitatea critică a unor Heliade, Kogălniceanu şi Russo, ori prin aceea publicistică şi teoretică a unor scriitori ca Boliac, Bolintineanu sau Alecsandri, ci şi, sau mai ales, prin opera lor literară. Dacă nu ne-am oprit asupra factorilor strict estetici ai constituirii sistemului de norme şi principii este doar pentru faptul că preocuparea noastră rămîne circumscrisă la problemele interioare ale criticii. Aceasta nu înseamnă însă a trece cu vederea contribuţia lor importantă şi un articol ca de pildă *Poezia* (1846) de Cezar Boliac[1] are pen-

[1] Cf. şi D. Popovici : *Cesar Boliac : romantism şi socialism în definiţia poeziei*, în *op. cit.*, p. 291, a cărui concluzie o reproducem : „Prin toate aceste date, Boliac devine primul teoretician al romantismului în cultura română. Elementele ce determină mai de aproape această poziţie înaintată sînt două : repudierea valorilor literare anterioare şi încadrarea grandilocventă în prezent în primul rînd, iar în rîndul al doilea, recepţionarea, în faze premergătoare, a unora dintre ideile care cu vremea aveau să devină pietre angulare în crezul literar al lui Taine : făcînd ca opera să depindă de mediu şi de epocă şi îndrumîndu-se către teoria rasei, el pregătea spiritele române pentru acceptarea sistemului marelui critic francez."



Scanned with OKEN Scanner

tru momentul său și pentru dezvoltarea teoriei literare însemnătatea de necontestat pe care mai tîrziu o vor avea *Principiele criticei* ale lui Radu Ionescu pentru progresele conștiinței critice.

Dar contribuția la precizarea statutului estetic al literaturii continuă să fie în această fază încă insuficientă, încît abia după 1848 prin Nicolae Filimon, prin Al. Odobescu și prin B. P. Hasdeu se poate cu adevărat vorbi despre nivelul ei cel mai înalt. Împrejurarea se explică nu numai prin valoarea formativă exemplară a operei acestor mari artiști, dar și prin remarcabila maturitate a publicisticii lor teoretice și critice. Ei sînt desigur spiritele unei epoci de tranziție și opera ca și considerațiile lor estetice păstrează un atare caracter. Cu toate că un Odobescu sau Hasdeu sînt cronologic bineînțeles contemporani lui Maiorescu, esența faptei și gîndirii lor artistice îi situează totuși într-un interregn între 1848 și epoca Junimii. Ei singuri s-au recunoscut adesea legatari ai pașoptismului, în timp ce față de Junimea au păstrat rezerva și distanța (Odobescu), cînd nu s-au declanșat în diatribe și în atacuri uneori ironice, iar, alteori, intempestive (Hasdeu).

Prin ei, ca și prin Nicolae Filimon, înregistrăm desigur o etapă nouă și evident superioară, nu numai în privința evoluției estetice a literaturii naționale, dar și în privința gîndirii asupra acestei evoluții. Autorul *Ciocoilor vechi și noi* este pe lîngă multe alte merite și cel dintîi asiduu practicant al cronicii de actualitate, e drept nu literară, ci muzicală și dramatică, prin care vechiul stil anterior al adnotărilor sumare, descriptive asupra unora dintre spectacolele vremii e categoric depășit într-o direcție modernă.[1] Dar dincolo de stilul și

---

[1] Iată ce scrie de exemplu un specialist al problemei într-o monografie pe această temă: „Dacă răsfoim presa românească pînă în anul 1857 (cînd a debutat în critica muzicală Nicolae Filimon) vom constata pe de o parte lipsa unei permanente și active prezențe a criticii de specialitate, iar pe de altă parte nivelul profesional scăzut al sporadicelor articole înserate pe marginea principalelor concerte și spectacole lirice ale Capitalei. Trecînd peste notele teatrale și muzicale pur constatative ale lui N. Apostoloni, I. Gănescu, Ioan Samurcaș, E. Winterhalder,

factura analizei de specialitate, putem reține de la Filimon și cîteva idei despre condiția mai generală a criticii, indiferent de notele specifice ale domeniului la care se aplică. Iată de pildă chiar din capul locului înscrisă programatic o idee, nu nouă, dar firește nici îmbătrînită, ideea obiectivității critice obligatorii : „vom aprețui din puntul de vedere artistic și muzical esecutarea fiecăria opere în parte și în ansamblul ei, vom critica cu imparțialitate și fără pasiune felul cîntării fiecărui artist, frumosul și urîtul, binele și răul, fiindcă ne-am propus ca, printr-o critică severă, să luminăm oarecum publicul asupra muzicii teatrale“[1]. Ideea caracterului educativ al criticii este reluată și explicitată într-un alt context, în legătură de asemeni cu condiția estetică a operei analizate. Criticul, spune Filimon, „este dator să esplice lectorilor săi și publicului teatral fabula dramatică pe care este edificată opera, să vorbească despre cualitățile și defectele muzicei și în urmă să facă analizul sau critica interpretării de către artiști a fiecăruia rol muzical, căci neîmplinind aceste condițiuni scrierea sa devine inutilă și fără rațiunea logică de a esista“[2]. Iată așadar aici și un interesant breviar de metodică a actului critic, pentru a cărui realizare este nevoie bineînțeles de o reală competență și vocație profesională, ca și desigur de o nepătată probitate etică și intelectuală,

---

G. Crețianu, Camil Barozzi, Ion Eliade Rădulescu și ajungînd la etapa «începuturilor» de cronică dramatică și muzicală a lui Cezar Boliac, în bună parte și aceasta nesemnificativă, lipsită de analize tehnice aprofundate, deci și de aprecieri critice personale, ajungem parcă dintr-o dată la apariția revelatoare a criticii muzicale românești, deschisă larg de activitatea competentă a lui Nicolae Filimon. Păsind cu autoritate indiscutabilă în arena foiletonului artistic ce îmbracă dintr-o dată o factură europeană, criticul ziarului *Naționalul* a deschis o *epocă*, a inaugurat o nouă *etapă* — hotărît superioară — în muzicologia românească.“. (Viorel Cosma : *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*, Editura Muzicală, 1966, pp. 73—74). De consultat pentru originile și dezvoltarea criticii noastre dramatice în prima jumătate a veacului trecut și lucrarea foarte informată a Constanței Trifu : *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, Editura Minerva, 1970.

[1] Nicolae M. Filimon : *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1957, p. 192.

[2] Idem : *ibidem*, p. 260.



Scanned with OKEN Scanner

căci altfel cunoștințele sînt nu numai zadarnice, dar chiar periculoase și dăunătoare prin influența lor socială, adică prin confuzia pe care o promovează în conștiința publicului. „Criticul, fie teatral sau de orice altă specialitate, trebuie mai întîi de toate să fie bine inițiat în specialitatea sa, să studieze cu profunditate subiectul ce voiește a critica și, în espunerea criticei ce va face, să arate adevărul fără parțialitate sau pasiune, căci altfel el devine, poate și fără voia lui, un calomniator sau un adulator și, în loc să contribuiească la luminarea publicului, din contră, îl face să piarză și puțina cunoștință a binelui sau a răului cu care l-au dotat natura.“ Și Filimon continuă printr-o profesiune de credință care ar face cinste oricărui confrate și de a cărei împlinire nu avem motive a ne îndoi : „Asta fu simbolul credinței noastre din ora în care am luat pana în mînă ca să criticăm ; nu l-am părăsit niciodată și nu-l vom părăsi decît odată cu această meserie“[1]. Cum însă uneori i-a fost, în ciuda evidenței, contestat caracterul senin și dezinteresat, sau, altfel zis, interesat doar în progresul adevărului și implicit al teatrului în genere și mai ales al celui național, o anumită pasiune Filimon nu se sfiește a și-o proclama : „Noi nu criticăm ca să scrim. Nici scrim ca să facem paradă de noi sau spre a ne face cariera. Cînd am luat pana în mînă, n-am avut alt scop decît acela de a biciui viciul sub care căzuse și în care se află chiar astăzi teatrul italian. Am scris, fiindcă, ca român, nu am putut suferi să vedem sugrumîndu-se în leagăn cea mai frumoasă din frumoasele arte. Am scris fiindcă nu puturăm suferi a ne umili streinul în patria noastră cu aceste grosoloane espresii : *I Valachi son una massa d'ignoranti.* Am scris și scriind am arătat ranele teatrului și nu vom înceta pînă nu le vom vedea vindecate.“

Filimon este conștient că aceste „rane“ ale teatrului, care mobilizează multe dintre energiile criticii sale, sînt tot atîtea piedici în calea unei anazile propriu-zis estetice, pentru a cărei liberă desfășurare e necesară în

[1] N. Filimon : *op. cit.*, p. 226.

spectacolul dramatic înlăturarea neajunsurilor punerii în scenă : „Am dori ca amîndoi antreprenorii (teatrelor bucureştene — n.n. Fl. M.) să ia precauţiunile necesarii spre a satisface publicul şi a ne procura fericirea de a ne împlini şi noi misiunea de critici teatrali, ocupîndu-ne mai mult cu arta şi progresul teatrului decît cu neorînduielile şi defectele punerii în scenă a pieselor“[1]. Nu e aici un mod de afirmare a ideii despre primatul textului într-un spectacol ? Nu ni se pare că exagerăm dacă răspundem hotărît afirmativ.

Deşi sînt relativ puţine, ideile lui Nicolae Filimon privind statutul şi puterea criticii se dovedesc mai mult decît interesante. La Odobescu şi Hasdeu nu vom mai întîlni preocupări de acest ordin şi nici mărturisiri directe ale unei concepţii critice active. Ei reprezintă pentru timpul lor un alt superlativ al primelor valori ale culturii noastre naţionale, anume erudiţia. Chiar dacă toate sau mai toate spiritele paşoptiste în frunte cu impunătorul Heliade s-au remarcat prin multilateralitate de interese şi de iniţiative creatoare, cultura lor n-a fost sedimentată din perspectiva unui enciclopedism real. Propensiunii lor romantice spre orizonturi infinite le ia acuma locul o disciplină de cultură mai severă, chiar dacă, spre exemplu, unui creier ca al lui Hasdeu nu-i sînt străine nici trăirile şi nici avînturile unui romantism la fel de elevat. Ceea ce îi deosebeşte însă de înaintaşi este o aplecare mai statornică spre latura concretă, pozitivă a diferitelor domenii de investigaţie. În acest sens, ei sînt în chip cu totul evident moderni.

Specialitatea lui Odobescu o reprezintă fără îndoială domeniul artelor plastice şi arheologia. De la surprinzător de matura conferinţă *Viitorul artelor în România*, rostită la numai 17 ani şi pînă la cealaltă, pronunţată la Ateneu în 1872, de la studiul de tinereţe despre *Satira latină* şi pînă la marea monografie consacrată tezaurului de la Pietroasa, erudiţia impresionantă şi inteligenţa lucidă a lui Odobescu au lucrat în direcţia promovării în conştiinţa românească a vremii a principiilor şi criteriilor estetice inspirate dintr-un clasicism fundamental, nu însă fără în-

[1] N. Filimon : *op. cit.*, pp. 230—231.



Scanned with OKEN Scanner

ţelegerea adîncă a corelaţiilor lor specific naţionale. Urmărit de ideea afirmării unui „stil românesc" şi a unor „baze naţionale" ale literaturii noastre, acest savant „paşoptist şi umanist", cum l-a numit Tudor Vianu, aduce în cultura epocii sale un ideal estetic de mare altitudine şi exigenţă, dar este în acelaşi timp şi un superior teoretician al năzuinţelor de la 1848 spre o creaţie specific naţională. Adresîndu-se auditoriului în 1872, Odobescu îndemna : „Studiaţi, lucraţi, produceţi, fără a pierde un minut din vedere nici simţămîntul *frumosului*, nici conştiinţa *patriei*; şi atunci veţi fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român şi care uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producţiuni demne de admiraţiune"[1]. Nu e fără temei a pune într-o strînsă legătură pasiunea odobesciană pentru arheologie cu viziunea sa atît de optimistă privitoare la tradiţiile creatoare ale poporului român.

Pledoaria conferenţiarului şi a scriitorului în genere care a fost admirabilul autor al lui *Pseudokineghetikos*, pentru o artă naţională inspirată „din norocitele instincte ale poporului, din cele mai glorioase tradiţiuni străbuneşti"[2] depăşeşte desigur aria preocupărilor noastre de aici, dar ea nu poate fi omisă dintr-o panoramă a dezvoltării spiritului critic românesc, mai cu seamă dacă ne gîndim la importantele ei repercusiuni, pe care le vom depista şi mai tîrziu în teoria maioresciană cu privire la romanul poporan. Spiritul critic al lui Odobescu este şi el o formă specială a rezistenţei sufletului naţional în faţa influenţelor străine[3], deşi acestea nu sînt contestate, ci doar interpretate într-un mod pe care Lovinescu însuşi l-ar fi acceptat : „Negreşit că mult-puţinul ce au lucrat

---

[1] Al. Odobescu : *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1955, p. 83. Vezi şi *Bazele unei literaturi naţionale*, în vol. *Pagini regăsite*, E.P.L., 1965, pp. 10—16.

[2] Idem : *ibidem*, p. 82.

[3] Este semnificativ faptul că pînă şi Ibrăileanu, dispus în genere să conteste existenţa spiritului critic muntenesc chiar şi la un evident reprezentant al lui precum Heliade, pe motiv că acesta ar fi devenit după 1840 un fanatic adept al reformării limbii, recunoaşte totuşi în Odobescu „un om care reprezintă cu adevărat spiritul critic în Muntenia" (*op. cit.*, p. 138).



Scanned with OKEN Scanner

românii în domeniul artelor n-a fost numai și numai invenţiuni ale lor. Această pretenţiune n-o pot avea nici popoarele cele mai puternic creatoare. Destul este ca împrumuturilor făcute de la străini și de la vecini să știe un popor a le da un caracter de originalitate, care să le distingă de operele eterogene, cu mai mult sau mai puţin farmec."[1]

Atent îndeosebi la aspectul particular, local, specific al principiilor unei estetici ce se pretinde dincolo de spaţiu și de timp, Al. Odobescu a sesizat cu claritate și finețe distincţia între considerarea psihologică și actualistă a valorilor estetice și, pe de altă parte, diferenţierea istorică și etnică a stilurilor, care întemeiază legitimitatea lor estetică. Și conferenţiarul se întreabă semnificativ : „Oare numai acelea ce sînt conforme regulelor esteticei noastre contimporane și locale se vor putea numi *obiecte de artă* ? Ce nume să dăm atuncea celor care nouă ni se par astăzi urîte, și care negreșit erau capete de opere artistice în ochii celor ce le-au executat ?"[2] Răspunsul se subînţelege, iar calea cercetărilor doveditoare este firește arheologia.

De-a dreptul uimitor este să descoperim la Odobescu, cu mare limpezime exprimată, ideea de determinism în sfera valorilor spirituale, idee intuită și de Boliac.[3] În preambulul studiului despre *Poeţii Văcărești* citim : „Toţi scriitorii de merit, care au dobîndit un nume lăudat în literatura vreunei naţiuni, au avut mai mult sau mai puţin în talentele lor un caracter îndoit ; toţi au lăsat, îmbinate în ale lor scrieri, două elemente distincte care i-au făcut a fi preţuiţi și în zilele vieţii lor, și în timpurile posterioare. Un filosof, un orator, un poet, ale căror nume sunt menite a rămînea neuitării, pot negreșit, cu cea mai norocită fecunditate, să inventeze creaţiuni nouă și sublime, să emită idei nalte și premature în secolul lor, să introducă în stil și în limbagiu mii de preschimbări fericite ; dar oricît de novator ar fi geniul lor, ei totuși, cu o parte din sine, trebuie să ţină de timpul și de locul în care au trăit. Ceva din limba, din năravurile, din gîndirile, din

---

[1] Al. Odobescu : *op. cit.*, p. 87.
[2] Idem : *ibidem*, p. 88.
[3] Vezi supra, nota 1, p. 46.



Scanned with OKEN Scanner

credințele contimporanilor și compatrioților lor trebuie neapărat să li se strecoare în compuneri, ca cum ar voi să le determine un caracter precis și local, să le însemneze o epocă nestrămutată în neîntrerupta scurgere a secolilor.“ La aceasta, Odobescu merge mai departe și adaugă o nuanță hotărît revelatoare în care nu numai ideologic, dar și stilistic nu putem să nu întrezărim pe Gherea : „Aceasta — scrie el — nu e o imputare ce voim a face geniului omenesc ; din contra, omul de merit, ca să fie folositor în lume, nu trebuie să se izoleze de semeni și de ai săi mai de aproape ; spiritul lui trebuie să însufleţească, să învie, să deștepte mai ales pe cei ce-l înconjor, căci prin impulsiunea lui, omenirea, nepăsătoare din fire scutură jugul îndărătniciei și s-avîntă într-un viitor mai perfect. Geniul e lanțul ce trage lumea spre propășire.“ Și pentru ca insolita apropiere de Gherea pe care am făcut-o adineauri să nu mai lase loc nici unui dubiu, iată și această indicație metodologică, la urma urmelor așa de evident modernă : „Cînd dar vrem să judicăm pe dreptate talentul unui scriitor, să ne ferim de a-l scoate din cercul în care s-au dezvoltat și s-au exercitat facultățile sale ; spre a-i înțelege mărimea, spre a-i cîntări puterile, spre a-i prețui ideile, limba și stilul, trebuie să nu pierdem din vedere nici țara, nici epoca în care el a scris ; trebuie să ne gîndim mai întăi cum simțeau și cugetau, cum vorbeau și scriau oamenii din timpul lui, căci silințele i-au fost negreșit mai vîrtos pentru contemporanii săi“[1]. Sînt rînduri scrise în 1860. Într-adevăr, ce este nou sub soare ?

Spirit european în înțelesul cel mai nobil al cuvîntului, Odobescu a deschis culturii și artei românești orizonturi așa de largi, încît pentru a le putea cuprinde în toate sensurile și în toate planurile lor va fi nevoie de vreo patruzeci-cincizeci de ani. Un singur om poate rivaliza cu el în epocă prin vastitatea perspectivelor, pentru a-l depăși chiar prin fervoarea genialității. Acesta este B. P. Hasdeu, a cărui multilateralitate de preocupări titaniene și de neliniști și propensiuni interioare opune spiritului clasic al lui Odobescu pandantul său de roman-

[1] Al. Odobescu : *op. cit.*, vol. I, pp. 219—220.



Scanned with OKEN Scanner

tism complementar. Inteligență iscoditoare și sarcastică, predispusă deci spre neîncredere și contestație polemică, Hasdeu acordă criticii un loc întrucîtva mai generos printre preocupările și întreprinderile sale. Totuși o critică în sens cu totul propriu nu-l va atrage pînă la sfîrșit, căci forța lui de ipoteză și edificare, entuziasmul constructiv, vizionar vor fi pînă la urmă mai puternice și mai statornice decît plăcerea ironiei și mai ales decît răbdarea analizei literare. Specialitatea sa sînt intuițiile repezi și tulburătoare. Timpul și stăruința consacrate de Hasdeu lingvisticii și folcloristicii nu le-a mai dăruit savantul și cercetărilor estetice. În acest plan, activitatea sa rămîne mult mai limitată, nu însă fără a fi aruncat, precum spuneam, lumini impresionante și deschizătoare de perspective deseori nebănuite de contemporani.

Căci este evidentă informația cuprinzătoare demonstrată de Hasdeu nu numai în domeniile sale predilecte, dar și în ce privește problematica estetică a artei literare. Incontestabila lui competență, întinsele lecturi de teorie și estetică nu se unesc desigur totdeauna cu sistematizarea limpede și riguroasă a unui spirit mult mai circumscris (dar și mai circumspect) ca Maiorescu. Critica lui Hasdeu e mai cu seamă critică polemică și cînd concede totuși la considerații pozitive acestea sînt fie conjuncturale, fie de o ciudată lipsă de acoperire. Note malițioase și rapoarte academice de inadeziune și respingere — iată cum se rezumă critica ilustrului savant sau mai curînd a unui pătimaș și aspru combatant. Pornirea antijunimistă i-a fost un rău sfătuitor cu siguranță, încît pe multe dintre gesturile sale critice și-a pus pecetea grea partizanatul, cînd nu, adeseori, schimbarea umorală.

Și totuși nu s-ar putea spune că Hasdeu a fost străin de cîteva principii și criterii de estetică destul de bine închegate, deși nu totdeauna — se-nțelege — la fel de bine aplicate. Adeseori, pe drept cuvînt, citatul articol despre *Mișcarea literelor la Iești* conține din acest punct de vedere dovezi de netăgăduit. El este nu numai un studiu critic care atestă numeroase și reale calități de analist, dar și un text cu evidente implicații teoretice. Mai mult chiar, un fragment al studiului devine la un moment dat un breviar estetic declarat. Vorbind (și încă în 1863) des-



Scanned with OKEN Scanner

pre cunoașterea cu totul insuficientă a normelor poeticii, Hasdeu scria : „Nu e aici locul de a înfățișa dezvoltări despre ceea ce e și ceea ce nu este poezia ; ne vom mărgini a înzice trei punturi principale, a căror necunoștință caracterizează aproape pe generalitatea poeților români : 1. ideea poetică ; 2. graiul poetic ; 3. efectul poetic — trei stînci de căpetenie, opintind zborul versificatorilor noștri ; trei greutăți nu tocmai bine simțite și înlăturate chiar în literaturile străine“[1]. Explicitarea celor trei condiții demonstrează la Hasdeu indiscutabile disponibilități de teorie literară, neconvertite din păcate și într-o teorie și o metodologie a unei critici corespunzătoare. Să menționăm esențialul : facultatea poeziei este imaginația, tot astfel cum pentru filosofie — cugetarea : „imaginațiunea e cauza, esența și criteriul poeziei“, dar — și Hasdeu introduce o idee foarte modernă — ea nu se manifestă numai prin versuri, acestea fiind doar „o formă posterioară și arbitrară, în care se îmbracă un fond mlădios, o *imagine pură* sau ceea ce numim noi «o idee poetică»“. În ce privește limbajul poetic, concepția lui Hasdeu, sprijinită pe un citat din filosoful scoțian Steward Dugald, e excesiv puritană, discriminînd între cuvinte poetice și cuvinte vulgare. În fine, prin „efect poetic“ autorul pare a înțelege mai ales poanta poeziei, valabilă adesea în absența celorlalte condiții. Rareori, încheie criticul, o capodoperă întrunește „aceste trei mărețe țeluri poetice : ideea, graiul, efectul, fără ca să predomnească unul în dauna celorlalte, sau chiar să regească nemărginit, în neființa lor“[2].

Statornica preocupare pentru teatru explică interesul autentic al multora dintre opiniile lui Hasdeu privitoare la specificul și posibilitățile creației dramatice. Ele au fost expuse doar ca argumente și explicații ale propriilor sale opere, fie în *Introducere* la *Răposatul postelnic*, fie în *Prefața* la *Răzvan și Vidra* și reprezintă fără îndoială scheletul teoretic nu numai al creației, dar și al minimei activități de cronicar dramatic pe care a desfășurat-o au-

---

[1] B. P. Hasdeu : *Articole și studii literare*, E.P.L., 1961, p. 89.
[2] Idem : *ibidem* : pp. 90—96.



Scanned with OKEN Scanner

torul. Să spicuim și de aici doar cîteva idei, anume doar acelea care au o cît de mică aplicație în critică. În lămuririle preliminare la tragedia națională *Răposatul postelnic*, după ce previne asupra culorii sale locale, deliberat urmărită, Hasdeu subliniază : „Ea este nu numai istorică, ci încă, și mai cu seamă, tragică, artistică, poetică (poezia poate fi fără versuri, precum și versurile pot fi fără poezie). Schimbați titlul, prefaceți numenile persoanelor, strămutați acțiunea în America sau în Africa, modificînd cevași pasajurile prea locale, și totuși efectul dramatic va rămînea neatins, deși se va pierde caracterul național. Ba chiar lăsați tragedia cum ea este, fără cît traducînd-o într-o limbă străină ; și, dacă ea este o adevărată tragedie, dacă ea în adevăr răsfrînge patimile însușite naturii omului (fie el moldovean sau fie brazilian), și tot încă, zic, ea va fi amirată ori și unde, precum englezul amiră scenele grecești din Sofocle sau italianul scenele engleze din Shakespeare. Tragedia poate a nu fi istorică, dar nu poate a nu fi cosmopolită* ca orișicare artă.“[1] Dincolo de eroarea artificialei separații a elementelor unei relații de inerență dialectică (concret-istoric și general-uman), prețioasă este aici intuiția universalității artei, după cum în *Prefața* la *Răzvan și Vidra* prețioasă este intuitia raportului dintre realitate și ficțiune, ca și aceea a obiectivității necesare a personajelor dramatice.[2]

Ca și Odobescu, Hasdeu este și el un reprezentant al spiritului critic în sensul rezistenței naționale față de influențele străine și ni se pare foarte curios că Ibrăileanu îl omite ca atare. În conferința de inaugurare a Ateneului Român, intitulată *Noi în 1892*, el ia o categorică poziție contra oricărui spirit de sterilă imitație, asociindu-l vîrstei infantile, și cere o consolidare a poziției lăuntrice, prevenind în caz contrar asupra pericolului de anihilare : „o națiune-copil are trebuință de același regim ca și copilul-individ : a fi întărită înlăuntru și a fi apărată de vremea rea din afară. Să nu uităm o singură clipă, să nu uităm că mortalitatea la copil, fie individ, fie națiune este

---

* Aici în sensul de universal valabilă (n. ed.).
[1] B. P. Hasdeu : *op. cit.*, pp. 46—67.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 134—135.

cu mult mai mare decît mortalitatea la oameni vîrstnici. O imprudență... și s-a isprăvit. Astăzi, în perioada în care ne aflăm, cel mai mare patriotism, cel mai adevărat serviciu adus cauzei românești *peste tot*, cea mai sigură garanție de izbîndă în *viitor* este ca să nu ne gîndim la altceva decît a ne întări înlăuntru, înlăuntru și iarăși înlăuntru, aci la noi între Carpați și între Dunăire, fără a ne amesteca copilărește în afară." Abia după ce idealul acestei consolidări, deopotrivă materială și morală, va fi atins și odată cu el se va produce și ieșirea din copilărie, abia atunci — crede Hasdeu — „atunci și numai atunci ne va veni rîndul ca să ne uităm și noi în afară, și ne vom uita atunci vulturește"[1]. Punctul de vedere exprimat de Hasdeu se dovedește mult prea restrictiv și nu e de mirare că un fost junimist ca Nicolae Petrașcu îi va da replica într-o conferință cu același nume, de pe pozițiile recunoașterii prelovinesciene a fatalității imitației și împrumuturilor în însuși procesul de apariție și de dezvoltare a civilizației noastre moderne.[2] Perspectivele culturii naționale viitoare par mai înguste la Hasdeu decît la Odobescu, lucru ciudat pentru un spirit cu o atît de mare suprafață de gîndire și de erudiție europeană. Este probabil că în miezul atitudinii se află și acum obișnuita lui umoare antijunimistă, chiar dacă junimiștii nu pot fi considerați decît printr-o confuzie a epocii adepți ai sincronismului cu orice preț.

Ceea ce trebuie să remarcăm din cele spuse despre Odobescu și Hasdeu este prin excelență limitarea lor la perspectivele și mijloacele spiritului critic și la puține și nesemnificative tentative de analiză literară mai amănunțită. Mai mult decît niște principii ale criticii, opera lor oferă un statut estetic al literaturii, atît prin latura ei teoretică mai generală, cît și prin latura ei practică, artistică sau poate mai ales prin cea din urmă.

Chemat să pună bazele estetice ale profesiunii critice va fi, printr-un ciudat capriciu al destinului, un tînăr ce cu greu se poate compara, atît în ce privește gradul de

---

[1] B. P. Hasdeu : *op. cit.*, p. 207.

[2] Cf. N. Petrașcu : *Icoane de lumină*, Editura Minerva, 1972, pp. 96—109.



Scanned with OKEN Scanner

maturitate, cît și întinderea culturii generale, cu astfel de contemporani ca Odobescu sau Hasdeu, dar în sfîrșit un tînăr de talent și de inteligență, al cărui nume, dincolo de alte merite rămîne în istoria literaturii noastre mai mult prin micul, dar esențialul text intitulat *Principiele criticei*. L-am numit așadar pe Radu Ionescu. Opera sa, destul de restrînsă, din pricina dispariției premature a autorului ei, indică o mare diversitate de preocupări și o plăcută și interesantă fierbere interioară. Poet, prozator, critic, publicist și redactor de ziare, conferențiar, cronicar politic, director în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice și agent diplomatic al României la Belgrad, Radu Ionescu nu s-a ilustrat în chip strălucitor în nici una dintre direcțiile încercate. Ceea ce pare să-i distingă însă scrisul e o anume dispoziție speculativă, ca să nu zicem chiar vocație a teoriei. Căci dacă sînt și pagini care amintesc grandilocvența unui Rică Venturiano, caracteristică dealtfel multora din ziariștii timpului, există însă cîteva momente în care spiritul lui Radu Ionescu pare deplin stăpîn pe o expresie echilibrată, sobră și precisă, purificată de efectele retorice ale gazetăriei și ale scrisului ocazional. Acestea sînt printr-o coincidență semnificativă tocmai momentele care marchează apariția textelor sale teoretice mai reprezentative : *Principiele criticei* din 1861 și *Critica literară* din 1862.[1]

Trecînd peste problema surselor hegeliene ale autorului român[2], trebuie să subliniem accentul evident de personalitate pe care-l dovedesc ideile acestuia, nu doar cînd sînt originale, ci și atunci cînd sînt împrumutate, căci coerența lor indiscutabilă le dă aspectul de sistem și le conferă organicitate. Chiar dacă se inspiră de la alții, Radu Ionescu știe să sintetizeze, ceea ce nu înseamnă prea puțin într-un moment în care criticii române îi lipsește tocmai un corp de norme și principii. De la disparitatea observațiilor și recomandărilor sporadice, tînărul publi-

[1] Vezi pentru citatele ce vor urma : Radu Ionescu, *Scrieri alese*, Editura Minerva, seria „Restutitio", 1974, pp. 93—111 și 172—176.

[2] Vezi problema înfățișată de Radu Dragnea : *Un critic literar de tranziție*, în *Gîndirea*, nr. 6/1923, pp. 138—141 și de Tudor



Scanned with OKEN Scanner

cist de nici treizeci de ani ridică înțelegerea activității critice la treapta închegării sale sistematice.

Cele unsprezece părți ale *Principielor criticei* reprezintă de fapt un succint tratat de estetică generală și inclusiv de teoria criticii. Stabilind din capul locului că: „În toate ramurile deosebitelor cunoștințe omenești, sunt regule generale și principii absolute care servă de baze și de criterium pentru descoperirea adevărului și pentru dezvoltarea metodică a științelor", Radu Ionescu afirmă că astfel de principii care feresc spiritul de rătăcire „există asemine și în artă, sub toate variatele ei forme. Orice creațiune a întinsei imaginațiuni, o poemă, o statuă, un monument, o pictură, o operă muzicală, este ca și o descoperire în știință, supusă la regule neschimbate, după cari trebuie să judicăm orice producție a artei." Dincolo de izvorul său clasicist, convingerea că judecata nu e cu putință decît în baza unor norme și principii adecvate are și o incontestabilă justificare rațională. Cît privește necesitatea unor criterii ale creației artistice, Radu Ionescu o explică astfel: „cea mai strălucită și mai avută imaginațiune se poate rătăci în capricioasele sale călătorii în lumea fanteziei, dacă nu are totdeauna înaintea sa acel tip etern de frumusețe, acel ideal divin, care revarsă asupra oricărei opere artistice nemurirea și eterna admirațiune a lumii întregi".

Partea a doua a articolului înfățișează, utilizînd sugestii evident hegeliene[1], locul pe care arta îl ocupă între cunoașterea elementară prin „simpla percepțiune a obiectelor în simțuri" și cunoașterea care „caută un raport general care se află între mai multe obiecte de aceeași natură și care le leagă împreună, și, cu chipul acesta, ajunge la substanța intimă a lucrurilor, la legea lor, la o abstracțiune", sau, cu alte cuvinte, pentru a folosi o terminologie mai sintetică, între cunoașterea sensibilă și cunoașterea rațională. Interesant e faptul că Radu Ionescu fixează artei o poziție de intermediar între acestea, deose-

---

Vianu: *Influența lui Hegel în cultura română*, în *Opere*, vol. 3, Editura Minerva, 1973, pp. 370—372.

[1] Cf. G.W.F. Hegel: *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei R. S. România, 1966, p. 109.



Scanned with OKEN Scanner

bind-o de cunoașterea sensibilă prin atenția caracteristică orientată spre aspectele estetice ale realității și de cunoașterea rațională prin interesul pentru „forma particulară a obiectelor“[1]. „Astfel, arta, neoprindu-se nici la realitatea materială a obiectelor, nici la abstracțiunea științei, caută o aparență frumoasă, o imagine a adevărului, o formă a idealului, care poate exista în nemărginita varietate a obiectelor de cari suntem înconjurați“.

Trecînd în partea următoare la distincția dintre știință și arte, autorul dă criticii o definiție generală, cuprinzătoare, asimilînd-o unei științe : „Principiile ce trebuiesc observate, atît în știință cît și în artă, spre a ajunge la scopul lor diferit, formează *știința criticei*“. Vorbind apoi de caracterul nepieritor al capodoperelor artei universale, Radu Ionescu se întreabă care poate fi explicația acestei permanențe : „pentru ce au ele acest caracter de viață și de majestate ? prin ce mijloace au putut să dobîndească această putere încîntătoare ce deșteaptă admirațiunea și entuziasmul ? cari sunt principiile și regulele ce au urmat ca să ajungă la un asemenea grad de perfecțiune și sublimitate ?“. Misiunea de a răspunde la aceste întrebări este tocmai „misiunea criticii superioare“.

Radu Ionescu fixează criticii un program extrem de bogat și de ambițios, ridicîndu-i astfel statutul la rangul celor mai înalte exigențe intelectuale : „Avem înaintea noastră o producțiune artistică, o dramă ; ce regule trebuie să observăm în cercetarea și judecarea acestei opere ? cari sunt elementele necesare pentru creațiunea unei drame ? pe ce principii trebuie să se întemeieze dezvoltarea acestor elemente de unitate, de caractere, de acțiune și cum a ajuns critica să găsească aceste principii absolute ? Sunt oare aceste principii o invenție capricioasă care se schimbă după oameni, sau sunt așezate chiar în operele antice și sublime, admirate de atîtea secule ?“

Pentru a ajunge la finalitatea preocupărilor sale, critica uzează de o metodologie diversă în rîndul căreia Radu

---

[1] Dintr-o cu totul altă perspectivă, un secol mai tîrziu Georg Lukács, în *Estetica* sa, va discuta și el despre caracterul de sine stătător al artei și va propune o soluție deopotrivă insolită și in-



Scanned with OKEN Scanner

Ionescu semnalează două posibilități. Sintetizînd explicațiile sale, am putea vorbi de o metodă inductivă și de alta deductivă sau, cum se exprimă el : „o metodă istorică bazată pe analize, care, după un studiu serios și profund al deosebitelor producțiuni ale artei, cunoscînd regulele observate în acele capete d-operă, ajunge a stabili niște principii absolute în orice arte ; altă metodă consistă de a căuta mai întîi caracterele cele mari ale artei, a se urca deodată la ideea frumosului, care este scopul oricărei creațiuni artistice, și a deduce principiile pe care trebuie să se întemeieze orice arte". Considerînd că ambele metode sînt utile, autorul vede soluția superioară în sinteza lor : „cea mai bună metodă este acea care poate reuni pe acestea amîndouă".

Remarcabilă ni se pare de asemenea, afirmarea superiorității unei critici ce se revendică din surse filosofice mai generale : „adevărata critică superioară este acea care, pe lîngă studiul serios al deosebitelor opere artistice, pe lîngă dezvoltarea gustului necesar spre a le aprețui, ar uni și cugetarea filosofică pentru a cerceta principiile artei și a înțelege frumosul în sine". Critica nu se bazează așadar în concepția scriitorului nostru numai pe o estetică, ci și pe o filosofie a artei, opinie — de ce să nu o spunem — demnă nu numai de inspiratorul ei, de Hegel, dar și de un discipol mai apropiat de timpul nostru al acestuia, de Benedetto Croce, pentru a nu-l mai pomeni aici din nou pe Lukács, la rîndul său și el admirator al gînditorului german.

Tot de la Hegel împrumută tînărul Radu Ionescu distincția dintre știință și artă, definind pe prima drept „rezultatul inteligenței" care „ne expune adevărul prin abstracțiuni" și pe a doua ca fiind întemeiată „mai mult pe imaginațiune și arătîndu-ne adevărul prin imagini plăcute" pentru „a-l înțelege cu mai multă facilitate". Legitimitatea normelor estetice o justifică autorul *Principielor criticei* prin capriciile naturale ale fanteziei care „dacă nu

---

**teresantă, anume presupunerea unui nou sistem de semnalizare, denumit 1′, intermediar sau independent de celelalte două, stabilite mai demult de Pavlov. Vezi *Estetica*, vol. II, Editura Meridiane, 1974, pp. 5—167.**



Scanned with OKEN Scanner

ar fi supusă la nici o regulă, s-ar rătăci în nemărginitul cîmp al creaţiunilor sale". Or, zice Radu Ionescu, „cu toată libertatea ce trebuie recunoscută imaginaţiunii, nimic însă nu poate să fie arbitrar în arte, pentru că tot în univers este supus la legi invariabili".

O asemenea concepţie care postulează armonia universală bazată pe legi imuabile şi pe principii ultime ţine de o viziune fundamental clasicistă şi platonizantă şi argumentează convingeri estetice corespunzătoare : „Arta găseşte fondul creaţiunilor sale în marea varietate a obiectelor ce natura desfăşoară înaintea noastră, şi forma care le dă o împrumută iară din lumea realităţii care ne încîntă mai mult, apropiind-o pe cît se poate de tipul frumosului ideale, suveniri ale unei lumi anterioare, cum zice Platone, şi pus în sufletele alese de marele artist al universului". Amestecul notelor romantice şi hegeliene în „sistemul" lui Radu Ionescu nu ne poate bineînţeles surprinde, căci el este o caracteristică generală a epocii şi îl vom întîlni deopotrivă şi la Maiorescu. Iată de exemplu ideea înrudirii între artă şi filosofie, revelaţii amîndouă, dar în forme proprii, ale adevărului esenţial al lumii, ale legilor ce guvernează din punct de vedere moral şi intelectual umanitatea. Vorbind despre mulţumirea cu care „înalta ştiinţă a filosofiei" întîmpină marile revelaţii ale artei, stimulate şi ele de „studiul serios al marilor adevăruri filosofice", Radu Ionescu scrie : „Aceasta este legătura intimă ce uneşte ştiinţa şi arta, al căror scop este descoperirea adevărului. Dacă ştiinţa ne arată adevărul curat şi fără văl, după cum îl concepe inteligenţa, o abstracţiune anevoie de pătruns, arta ni-l înfăţişează prin imagini frumoase, cari mişcă şi impresionează simţurile noastre." Intervenţia surselor hegeliene este deconspirată în acest moment printr-un lung citat din *Prelegerile de estetică* ale marelui filosof german, în care discipolul său român crede a vedea formulată „în puţine cuvinte toată teoria artii". Reţinînd ideea că imaginaţia creează forme de reprezentare a ideilor, Radu Ionescu, cel ce ne-a subliniat atît de apăsat rolul şi importanţa normelor şi a principiilor artei, simte nevoia de a preciza acum un fapt ce dovedeşte şi stratul romantic al convingerilor sale :



Scanned with OKEN Scanner

„Creaţiunea acestor forme nu este rezultatul unei lucrări mecanice sau al unor regule otărîte, cari se pot învăţa ; nu este, asemine, rezultatul cugetării speculative a filosofului care caută adevărul în lumea abstractă". (Textul constituie aproape o simplă parafrază a izvorului hegelian !) Arta nu este deci o chestiune de abilitate, de meşteşug, de virtuozitate, ci o expresie a inspiraţiei, a genialităţii creatoare. Facultatea dominantă a artistului, imaginaţia, „este un dar divin al naturei". Idei romantice trecute prin Hegel temperează şi echilibrează astfel rigorismul clasicist al tînărului gînditor român.

Ocupîndu-se în al cincilea capitol al studiului său de scopul artei, Radu Ionescu este de părere că el nu poate fi imitaţia, întrucît prin ea am ajunge „la un realism care nu ne-ar interesa nicidecum, căci nu este tot frumos în natură" şi apoi pentru că o copie va fi întotdeauna inferioară „grandiosului original al naturei". De fapt, arta „trebuie să exprime ideile pe care ni le reprezintă sub imaginile şi formele cari le găseşte în natură", însă acestea nu sînt împrumutate în stare brută, ci supuse unui proces de transformare şi transfigurare artistică : „aceste forme nu le reproducem în adevărata lor realitate, aşa cum se înfăţişează în natură ; arta le preface, le apropie de un tip mai perfect şi mai curat, de un ideal care există în sine". Ne găsim aici în faţa unei evidente estetici a realismului clasic, de surse numai în chip paradoxal romantice, o estetică pe care o va ilustra curînd şi Maiorescu.

Adevăratul scop al artei „este reprezentarea idealului". Şi iată în sfîrşit şi teoria ficţiunii ideale, exprimată într-un limbaj el însuşi foarte maiorescian : „Acest ideal al frumosului este singura sorginte în care arta trebuie să caute inspiraţiunile sale ; el înalţă sufletul nostru într-o regiune divină de impresiuni încîntătoare şi de fericiri mai curate decît cele ce simte în realitate ; acest ideal deşteaptă în noi cele mai mari simtimente ale sufletului omenesc : amorul pentru adevăr, entuziasmul pentru bine, admiraţiunea pentru frumos".

Cu cea de-a şasea parte a textului său, autorul se apleacă şi mai atent asupra criticii nu fără a preciza mai



Scanned with OKEN Scanner

întîi că toate cele expuse pînă acum alcătuiesc tocmai „principiile pe care se întemeiază critica, căutînd realizarea lor în orice producțiune din domeniul artistic și literar". Întregul capitol este un însuflețit elogiu al criticii, conținînd idei extrem de importante pentru tema noastră, încît ne vom îngădui să ne oprim ceva mai mult asupra lui.

Considerînd judecata „una din formele cele mai naturale ale spiritului nostru", Radu Ionescu o așază la temelia însăși a cunoașterii umane. „Prin ajutorul criticii, care este judecata rațiunii noastre, a ajuns omenirea la toate progresele admirabile ale timpilor moderni" etc., etc. Urmează o exemplificare istorică doveditoare, începînd cu evul mediu și încheind cu Revoluția franceză, pentru ca să se ajungă în cele din urmă la concluzia diversificării criticii și la o clasificare demnă de cea mai mare atenție. Dar iată propriile considerații ale autorului, pe care pentru interesul lor, le reproducem *in extenso*: „După aceste rezultate întinse, cugetarea își mări cercul cunoștințelor sale și se manifestă sub toate formele sale. Astfel se dezvoltară deosebite ramure ale criticei: *critica morală*, care cercetează acțiunile omenești, caută cauzele cari le produc și le supune la direcțiunea conștiinței noastre, învățîndu-ne principiile cari trebuie să ne conducă în viață; *critica istorică*, care, prin studiul și explicarea numeroaselor fapte ale vieții populilor, în deosebitele evenimente prin cari au trecut, ajunge la legile generale cari regulează destinatele omenirii în mersul ei către viitor; *critica politică*, care discută instituțiunile publice, arată adevăratele principii pe cari trebuie să se întemeieze guvernele spre a duce pe națiuni la prosperitate și pune marginile autorității în respectul libertăților publice; *critica științifică*, care, prin compararea și aprețuirea diferitelor sisteme, supuind rezultatele lor la legile logicei și la faptele observațiunii și experienței, arată științei calea cea mai bună spre a ajunge la adevăruri absolute; *critica artistică*, care judecă producțiunile sculpturei, picturei, muzicei, arhitecturei, după principiile ce trebuie să observe orice artă în dezvoltarea sa; și *critica curat literară*, care coprinde toate producțiunile spiritului, în deo-



Scanned with OKEN Scanner

sebitele sale manifestări, și a cărei înaltă misiune este de a căuta în fiecare expresiunea acelui ideal care mișcă și înalță sufletul nostru pentru cugetări înalte, pentru simtimente generoase și pentru fapte mari."

Două lucruri ni se par evidente aici : în primul rînd, că Radu Ionescu echivalează critica, de fapt, cu spiritul critic, căci chiar dacă se poate vorbi și astăzi de o critică morală, istorică, politică, științifică și chiar filosofică etc., etc., este totuși limpede că noțiunea s-a specializat pînă la a se confunda cu înțelesul ei de critică de artă, cu subdiviziunea criticii strict literare, cea mai proliferantă dintre toate, această critică de artă profesionalizîndu-se în chip deplin și nicidecum vreuna dintre celelalte și, în al doilea rînd, că definiția criticii literare, așa de generoasă dealtfel, este lipsită tocmai de diferența ei specifică, încît rămîne incompletă și inoperantă. Oricum, clasificarea lui Radu Ionescu își păstrează interesul istoric, situînd critica literară într-un ansamblu de relații necesare și precizîndu-i astfel locul propriu, deși fără particularizările care s-ar fi impus. Este, în ciuda oricăror incertitudini care se leagă de o viziune filosofică prea generală, întîia oară în istoria culturii noastre cînd criticii i se conferă o poziție și o considerație așa de importante și cînd i se consacră existența liberă, de sine stătătoare, în planul cel mai amplu al activităților spirituale.

Următoarele patru capitole ale *Principielor criticei* sînt destinate analizei poeziei ca artă în genere și în particular poeziei epice, celei lirice și celei dramatice. Izvorul este iarăși Hegel și recomandările păstrează și aici caracterul normativ de mare generalitate filosofică, ceea ce le ferește de aspectul tehnicist și canonic al vechilor poetici și retorici.

În fine, ultima parte revine la problemele fundamentale ale criticii, conchizînd asupra obligațiilor și binefacerilor sale. O anumită indistincție în considerarea funcțiilor criticii literare se menține și aici : „Critica este forma cea mai însemnată a rațiunii și dovedește libertatea intelectuală. A cerceta producțiunile spiritului omenesc în toată varietatea lor, a studia progresul treptat al ideilor și influența lor asupra civilizațiunii, a întemeia



Scanned with OKEN Scanner

principii și regule generale cari trebuiesc observate pentru a descoperi nouă adevăruri și a se feri de a cădea în rătăciri, pentru a se conduce în diferitele creațiuni și a ajunge la oarecare perfecțiune — iată un cîmp foarte întins pentru activitatea criticei și o misiune foarte înaltă." Iată, am putea adăuga noi, și o accepție mult prea cuprinzătoare a criticii, evident nu greșită, dar prea puțin operantă în aplicațiile ei particulare.

Cu totul remarcabilă și chiar surprinzătoare ni se înfățișează concepția lui Radu Ionescu despre necesitatea unui sistem de principii și de criterii în critică. Autorul înțelege bine faptul că acesta nu s-a născut prin speculație sau prin deducție lipsită de tangențe cu realitatea, ci, alături de „o cugetare adîncă", „prin lunga privire a grandiosului spectacol al naturii, prin studiul serios al civilizațiunii populilor și al legilor spiritului omenesc". O precizare privind studiul necesar al creațiilor spirituale de valoare universală ar fi fost desigur aici mai potrivită. Dar ceea ce importă este altceva : pentru Radu Ionescu, acest sistem și această teorie, „întemeiate pe cugetare și pe observațiune" *(y compris* experiența estetică), au un caracter de stabilitate și, cum spune încă de la începutul articolului, sînt sau trebuie să fie absolute. Refuzul arbitrarului impresionist este prezent *avant la lettre* într-un pasaj a cărui actualitate ni se pare greu de contestat: „Spre a judeca o producțiune oarecare, critica trebuie să aibă înainte-i principii pe cari să întemeieze toate cercetările și aprețuirile sale ; căci nu este destul a exprima asupra unei opere impresiunile sale personale și a o judeca numai după simtimentul său". Acum mai bine de un secol, Radu Ionescu combătea deci impresionismul înainte de a se fi născut sau mai exact înainte de a se fi cristalizat într-o concepție și un program, căci altfel erorile sînt tot așa de vechi ca și o dreaptă cugetare : „aceasta — scrie autorul — nu este critică, nu are nici o însemnătate și nu aduce nici un rezultat folositor". Mai tîrziu, Tudor Vianu va vorbi și el de caracterul „subaltern și dispensabil" al acestei critici".[1]

[1] **Cf. Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 10.**



Scanned with OKEN Scanner

Necesitatea cea mai importantă a criticii este, în concepţia tînărului Radu Ionescu (nu ne interesează originalitatea, ci asumarea ideii), existenţa unui ideal, obţinut de asemenea prin observaţie a frumosului real, dar şi prin meditaţie filosofică. Căci în fond realitatea singură nu ne dă înţelegerea acelui frumos şi a acelei perfecţiuni „pe cari le admirăm în creaţiunile spiritului, înfăşurate într-o strălucire divină. Critica prin observarea deosebitelor frumuseţi ale realităţii, prin meditările spiritului, îşi formează o imagine vie a frumosului ideal către care se înalţă şi comparează producţiunile geniului omenesc."

Dar iată acum, într-o sinteză condensată, programul socotit indispensabil pentru o critică într-adevăr superioară (transcriem textul integral, renunţînd la orice parafrază) : „Astfel, critica nu trebuie să considereze ca regule în judecata sa nici gustul său particular, nici ideile sale proprii. Mai presus de orice consideraţiuni personale, fără a se închide într-o sferă mărginită de idei şi cunoştinţe, lipsită de modeluri mari de comparaţiune, trebuie să se ridice la principiile absolute, stabilite de geniurile cele mari şi de o cugetare înaltă. C-o judecată solidă şi adîncă, cu o logică întemeiată pe adevăr, c-o imaginaţiune vie şi regulată, cu simtimentul gustului dezvoltat, critica examinează orice operă, fără altă pasiune decît aceea a frumosului, arată calităţile şi meritele sale adevărate, fără a le ascunde sub nişte uşoare defecte, expune adevărata teorie a artei, face dintr-o asemine lucrare profundă şi serioasă o învăţătură folositoare pentru dezvoltarea artelor şi literelor, încuragiază încercările talentului începător şi-i arată calea adevărată ce trebuie să urmeze şi, recunoscînd geniului toată libertatea de care are trebuinţă, îl ajută a se ridica în creaţiunile sale către idealul etern."

Ultimele consideraţii ale autorului sînt consacrate influenţelor benefice ale activităţii critice şi rolului de mare anvergură pe care ea îl poate îndeplini în perspectiva mai îndepărtată a unităţii şi prosperităţii naţiunilor. Viziunea lui Radu Ionescu este — s-o recunoaştem — realmente grandioasă şi rareori, sau mai curînd aproape niciodată, a mai avut-o cineva la noi şi nu numai la noi. Totuşi un astfel de entuziasm nu este gratuit şi pur retoric, căci în



Scanned with OKEN Scanner

structura unei autentice civilizații ca și în dialectica unei culturi moderne puterea criticii și implicațiile ei sînt mult mai extraordinare decît par unor priviri pripite și ca atare superficiale. Critica are prin urmare un rol estetic, de educație a publicului în spiritul adevăratei comprehensiuni artistice, un rol politic prin cunoașterea reciprocă a popoarelor și, în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, un rol istoric prin învățămintele pe care le procură cu privire la destinul semnificativ al omenirii. „Prin aceste serviciuri însemnate, critica răspîndește ideile și cunoștințele în națiune, inspiră gustul artelor și literelor, deșteaptă amorul frumosului și ajută, pregătește civilizațiunea", contribuind în felul acesta la dezvoltarea creației artistice și implicit la nemurirea unei națiuni, căci : „Adevărata mărire a unui popul nu stă numai în prosperitatea materială ; aceasta trece, piere sub izbirile fortunei inconstante și cu dînsa piere și memoria acelui popul. Au trecut secule peste Grecia, iarba a crescut pe monumentele sale grandioase, dar numele său este încă june și va fi etern prin frumusețea nepieritoare a literaturei sale. Încuragiarea artelor și literelor și dezvoltarea lor dovedește adevărata civilizațiune a unui popul."

Ideea importantei influențe pe care critica o exercită asupra dezvoltării artei și literaturii este reluată de Radu Ionescu în celălalt articol pe care l-am semnalat, *Critica literară,* apărut cu un an mai tîrziu în *Independința română.* Trimițînd la *Principiele criticei,* autorul își propune acum să se oprească mai stăruitor numai asupra criticii literare, din considerentul absenței din cultura noastră a unei „critice serioase", cum o numește el în mod constant pe cea pe care o consideră într-adevăr recomandabilă. Împrejurarea e de natură, după opinia lui, în chip cu totul evident întemeiată, să deservească circulația și prețuirea binemeritată a literaturii noastre. Și afirmînd din nou „foloasele însemnate aduse de critică", Radu Ionescu se grăbește să reia considerațiile privitoare la rostul normelor și al principiilor în creația artistică, precizînd însă că „studiul acestor regule de compozițiune nu dau și talentul de a scrie, dar nimeni nu poate pretinde că talentul nu are trebuință de a studia aceste regule. Este o rătăcire



Scanned with OKEN Scanner

care a împiedicat multe talente frumoase de a se dezvolta și a produce scrieri care să merite a trece la posteritate." Pe de altă parte, „viața mai multor scriitori ne poate dovedi progresul ce au făcut în cariera lor literară, prin studii serioase și folosindu-se de observările drepte ale criticei".

Subliniind încă o dată că „în toate țările care au o literatură dezvoltată, critica a ajuns a fi o putere și a avea o mare influență pentru că experiența a dovedit binele însemnat ce ea poate să facă", Radu Ionescu susține că, tocmai din acest motiv, „ea trebuie să fie, în toate observările și aprețuirile sale, dreaptă, luminată și serioasă". În caz contrar, critica poate conduce la o corupție a gustului public, adică tocmai la efectul absolut opus adevăratei sale misiuni. „Căci, nu trebuie să pierdem din vedere că cel mai însemnat scop al criticei este de a forma gustul publicului, prin expunerea adevăratelor idei asupra frumosului pe care artele își propun a-l reprezinta și pe care critica trebuie să-l caute în toate scrierile ce cercetează."

Iar pentru aceasta, e necesar ca mai întîi critica însăși să se edifice asupra chestiunilor fundamentale ale artei, constituindu-și finalmente un ideal în lumina căruia să judece și să evalueze operele literare. Și, la Radu Ionescu, apare exprimată pentru prima oară răspicat ideea serioaselor dificultăți ale unei critici demne cu adevărat de misiunea și răspunderile sale : „În asemenea condițiuni, scrie autorul, cu totul neapărate, critica este foarte grea, pentru că pe lîngă un simț drept și o judecată serioasă, ea trebuie să cunoască feluritele opere literare în care se află adevăratele principii ale artei și care servesc de modele nepieritoare la orice scriere de felul lor". Cu alte cuvinte, în critică nu e nevoie numai de anume daruri naturale, evident indispensabile, dar și de un efort stăruitor de cultură, idee importantă și utilă și în vremea noastră, cînd, mai pe față, mai pe dos, este adesea contestată, în numele diletantismului ce își maschează insuficiența prin invocarea drepturilor personalității. Necesitatea culturii este pentru Radu Ionescu la fel de limpede și în domeniul însuși al creației, căci „un scriitor poate avea un talent deosebit și, cu toate acestea, este un lucru foarte



Scanned with OKEN Scanner

firesc de a face greşeli la început. Dacă critica, precum o înţelegem, arată aceste greşeli, şi dacă autorul nu voieşte a le recunoaşte şi a se sili să le îndrepteze, printr-un studiu serios şi printr-o lucrare mai îngrijită, el nu va ajunge niciodată să facă o scriere care să scape de uitare.“ Arta însăşi este prin urmare nu numai vocaţie, ci şi meşteşug. Or, tocmai în privinţa acestuia din urmă, critica este datoare să-şi aducă o contribuţie clarificatoare şi orientativă. În felul acesta, la Radu Ionescu, apare pentru prima dată şi ideea (chiar dacă nu şi formula) criticii ca însăşi conştiinţa de sine a literaturii. Critica nu este chemată doar să judece, dar să îndrepte, să cultive, să orienteze. Rolul ei pozitiv, întrezărit în forme mai modeste de Heliade şi Russo, este recunoscut acum în demnitatea lui cea mai înaltă : critica nu mai acţionează ca un element străin, ci ca o forţă proprie, interioară a literaturii, a cărei proprie conştiinţă, teoretic cel puţin, devine.

Şi, pentru ca să ne surprindă şi mai mult prin spiritul său iniţiator, Radu Ionescu îşi propune să întreprindă sistematic ceea ce în termeni actuali numim o critică curentă. „Mai dinainte ne închipuim cîte greutăţi are încercarea ce voim a face, mai cu seamă pentru că suntem cei dintîi care o facem şi pentru că vom vorbi despre scriitori cari trăiesc, pe cari îi cunoaştem şi cu cari ne întîlnim.“ Autorul acestor rînduri înţelege bine primejdiile acţiunii sale, considerînd că ţin de un moment în care scriitorii noştri nu s-au obişnuit cu critica şi nu-i acceptă rolul constructiv, exagerîndu-i tocmai inconvenientele, asperităţile şi injustiţiile trecătoare. E foarte instructiv însă a ne gîndi dacă poziţia scriitorimii actuale s-a schimbat prea mult, sigur fiind că nimeni nu primeşte critica — aşa cum am mai spus deja — cu inima uşoară şi senină. În faţa inevitabilităţii criticii şi a necesităţii ei de ordin social, desigur, mulţi dintre artişti s-au resemnat, dar ne-am iluziona să credem că disciplina noastră este astăzi mai iubită decît ieri. Căci criticul pare mereu un spirit cîrtitor, un fel de avocat al diavolului, menit să contrazică totdeauna, reamintind oricui neiertător nu numai împlinirile reale, dar şi eternele şi bietele scăderi şi slăbiciuni pe care le scuzăm cu atributul „omeneşti“. Criticul este deci, faţă



Scanned with OKEN Scanner

cu abandonul efectiv al creatorului de artă, un factor de luciditate și de realism, care supune operele analizei și ca atare, dacă-l acceptăm pe Ralea, unei aproape inerente „înjosiri".

Încît înaintașul nostru de acum un veac are dreptate să se plîngă, dar și să fie optimist, chiar dacă optimismul său rămîne încă necesar, deziderатul nefiind realizat: „Oricît de cumpătate și binevoitoare ar fi observările noastre, cînd vom fi datori a le face, nu este de mirare să fie la început rău văzute și cu neplăcere primite, fiindcă nu suntem încă deprinși cu critica, și poate să ni se pară ciudat, dacă nu cutezător, auzind zicîndu-se că tot ceea ce am scris nu este cu desăvîrșire bun. Dar credința ce avem că critica poate face mult bine literaturei noastre, contribuind la încurajarea și dezvoltarea sa, ne face a spera că mulți vor ajunge să înțeleagă acest adevăr și să nu vază în criticile noastre decît sincera cugetare de a putea ajunge la acest rezultat."

Hotărît lucru, prin Radu Ionescu, critica română, dacă nu devine integral conștientă de sine, este în orice caz inaugurată în esența ei, măcar din punctul de vedere al principiilor și criteriilor sale. Cît privește acțiunea ei, adică trecerea din domeniul considerațiilor generale și abstracte în acela al aplicațiilor și intervențiilor practice, deci transformarea teoriei într-un instrument al faptelor concrete, ea va fi rezervată altui om și bineînțeles altui moment istoric. Dar oricîte nuanțe și diminuări am introduce, *Principiele criticei* rămîn un document întrucîtva senzațional, oricum un important și veritabil certificat de naștere al teoriei criticii în România.

Scanned with OKEN Scanner

# III. AUTOCONȘTIINȚA ȘI FUNDAMENTELE CRITICII

1 CONSTITUIREA CRITICII ESTETICE

2 TENDINȚE SPRE O CRITICĂ ȘTIINȚIFICĂ

3 CONCLUZII ȘI INTERPRETĂRI ISTORICE

Scanned with OKEN Scanner

# 1 CONSTITUIREA CRITICII ESTETICE

Dintr-o anume perspectivă, Radu Ionescu reprezintă totuși un fericit, dar simplu accident. *Principiile...* sale n-au izbutit să impună o atmosferă corespunzătoare de efervescență critică și cu atît mai puțin o direcție salutară, încît, deși valoarea lor în sine rămîne evident incontestabilă, ele n-au putut fi convertite de către autor într-un mijloc de acțiune practică pentru combaterea și alungarea impostur literare și pentru cultivarea gustului estetic. E semnificativ și faptul că opera de critic și de teoretician a lui Radu Ionescu a rămas fără ecou. Necesitatea introducerii unui principiu consecvent al calității a continuat să fie resimțită în literatura noastră fără să poată fi satisfăcută prin măsuri concrete imediate.

Cel care și-a dat seama limpede, încă de pe la începuturile sale, de caracterul nedorit, dăunător al risipirii forței creatoare și de nevoia unei perspective naționale economice și în acest domeniu, prin ocolirea și prin condamnarea formalismului steril, a fost un om considerat, nu fără mari temeiuri, providențial, un om cu mintea ordonată și cu voința nesovăitoare, anume Titu Maiorescu. El a avut chiar și o teorie pe această temă, al cărei sens, deși destul de discutabil luat în sine, și-a împlinit cu siguranță rostul său istoric. În prefața la ediția din 1874 a *Criticelor* sale, răspunzînd protestelor și acuzațiilor de negativism și intoleranță îndreptate împotriva „Direcției noi", autorul scria: „Puterile unui po-

por, fie morale, fie materiale, au în orice moment dat o cantitate mărginită. Averea națională a românilor are astăzi o cifră fixă, energia lor intelectuală se află asemenea într-o cîtime fixată. Nu te poți juca nepedepsit cu această sumă a puterilor, cu capitalul întreprinderii de cultură într-un popor. Timpul, averea, tăria morală și agerimea intelectuală ce le întrebuințezi pentru o lucrare de prisos, necum pentru o lucrare greșită, sunt în veci pierdute pentru lucrarea cea trebuincioasă și cea adevărată. Amîndouă nu pot merge lîngăolaltă, tocmai fiindcă izvorul puterilor unei națiuni nu este nesecat, ci este din fire mărginit. [...] Ai un singur bloc de marmură : dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă ?"[1]

Convingerea fundamentală a lui Maiorescu, de la care se reclamă întreaga sa acțiune critică, este tocmai aceea că dezvoltarea civilizației și culturii române a început de pe o bază greșită, de la o premisă falsă. Se știe că teoriile privind formația civilizației noastre în secolul al XIX-lea se pot grupa în două categorii : pe de o parte, sînt teoriile care afirmă și încearcă să demonstreze anormalitatea procesului de constituire a societății române moderne, iar, pe de altă parte, teoriile care susțin, dimpotrivă, teza normalității și chiar a inevitabilității acestui proces. Maiorescu este cel dintîi reprezentant al primului punct de vedere, cristalizat de el în teoria „formelor fără fond", teorie cu o atît de glorioasă carieră în istoria ideologiei românești. Bineînțeles că nuanțele au fost extrem de numeroase la toți descendenții săi, ca și la adepții punctului de vedere contrar, ilustrat și el printr-o puzderie de variante de la sincronismul lui Lovinescu pînă la soluțiile marxiste ale lui

---

[1] Titu Maiorescu : *Critice*, vol. I, E.P.L., 1967, p. 4. Ceea ce criticul pare să scape din vedere în pasiunea (deși rece !) a polemicii sale este faptul că în vreme ce bogățiile materiale scad într-adevăr mereu și nu se pot regenera, cele intelectuale și morale sînt totuși nesecate pentru că se împrospătează etern prin chiar succesiunea generațiilor, fără a mai vorbi de posibilitățile în fiece moment imprevizibile. Teoria „blocului de marmură" trebuie luată deci sub beneficiu de inventar, căci dialectica creațiilor culturale se dovedește mai complexă decît pare.



Scanned with OKEN Scanner

Lucreţiu Pătrăşcanu şi ale gîndirii noastre actuale istorice, economice şi filosofice.

Pentru Titu Maiorescu, „vițiul radical [...] în toată direcţia de astăzi a culturei noastre este, după cum scria el însuşi la 1868, *neadevărul*, pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public". O atare situaţie a devenit cu putinţă prin introducerea fără discernămînt a formelor culturii şi civilizaţiei occidentale în societatea românească de către tinerii veniţi în contact cu ideile Revoluţiei franceze. „Atrasă de lumină, junimea noastră întreprinse acea emigrare extraordinară spre fîntînile ştiinţei din Franţa şi Germania, care pînă astăzi a mers tot crescînd şi care a dat mai ales României libere o parte din lustrul societăţilor străine. Din nenorocire numai lustrul dinafară ! Căci nepregătiţi precum erau şi sunt tinerii noştri, uimiţi de fenomenele măreţe ale culturei moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră pînă la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizaţiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adînci, care au produs cu necesitate acele forme şi fără a căror preexistenţă ele nici nu ar fi putut exista." Iată aşadar exprimat aici cu toată claritatea şi foarte concis punctul de vedere al evoluţionismului organic, al opoziţiei faţă de transformările pe cale revoluţionară în numele lipsei totale de necesităţi interne. Expresie, după cum s-a arătat şi demonstrat pe larg[1], a ideologiei Restauraţiei europene, gîndirea lui Maiorescu pornea de la constatarea reală a unor incongruenţe, fatale în orice proces de sincronism, în sens lovinescian, pentru a trage concluzii cu privire la inexistenţa premiselor necesare în structura societăţii româneşti de la începutul secolului trecut. Că, deşi punctul de plecare era întemeiat, concluzia se dovedea iremediabil falsă, nu este scopul nostru de a demonstra acum, limitîndu-ne deocamdată

[1] Vezi Tudor Vianu : *Opere*, vol. 2, Editura Minerva, 1972, pp. 166—169 şi, mai pe larg, Z. Ornea : *Junimea şi junimismul*, Editura Eminescu, 1975, pp. 120—145.



Scanned with OKEN Scanner

foarte strict doar la refacerea raţionamentelor lui Maiorescu.

Împrejurarea acuzată de critic a creat, după opinia lui, o adevărată direcţie, „o direcţie puternică, ce apucă cu tărie egală pe cei tineri şi pe cei bătrîni, pe cei cari se duc spre a învăţa şi pe cei cari s-au întors spre a aplica învăţătura lor". De aici încrederea nemotivată că civilizaţia noastră modernă există, de vreme ce avem reviste, ziare, teatre, muzee, expoziţii, academii etc., etc. Totul i se pare lui Maiorescu o pură mistificaţie, izvorîtă din „vanitatea de a arăta popoarelor străine cu orice preţ, chiar cu dispreţul adevărului, că le suntem egali în nivelul civilizaţiunii". Justificarea criticii maioresciene nu vine însă atît din constatarea lipsei de necesitate a acestor forme de import, cît din lipsa, mult mai gravă după el, a oricărei conştiinţe publice a necesităţii de a le fundamenta : „Şi primejdioasă în astă privinţă nu e atît lipsa de fundament în sine, cît lipsa de orice simţire a necesităţii acestui fundament în public, este suficienţa cu care oamenii noştri cred şi sînt crezuţi că au făcut o faptă atunci cînd au produs sau tradus numai o formă goală a străinilor. Această *rătăcire totală a judecăţei* este fenomenul cel mai însemnat în situaţiunea noastră intelectuală, un fenomen aşa de grav, încît ne pare că este datoria fiecărei inteligenţi oneste de a-l studia, de a-l urmări de la prima sa arătare în cultura română şi de a-l denunţa pretutindenea spiritelor mai june, pentru ca acestea să înţeleagă şi să primească sarcina de a-l combate şi nimici fără nici o cruţare, dacă nu vor să fie înşişi nimiciţi sub greutatea lui."

Pomenind şi exemplificînd exagerările latinizante ale Şcolii ardelene, Maiorescu le condamnă pentru a fi falsificat chiar de la început adevăruri esenţiale, „cari nu prin iluzii pretenţioase, ci prin legile solide ale ştiinţei" trebuiau dovedite. Consecinţa a fost proliferarea superficialităţii sub forma instituţiilor fără temelie şi fără conţinut real. Şi criticul le enumeră pe larg, argumentînd inutilitatea lor prin inexistenţa oamenilor care să le dea viaţă. Iată de ce „în realitate toate aceste sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup,



Scanned with OKEN Scanner

iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc.“ Maiorescu rostește în acest punct o binecunoscută frază despre țăranul român („Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare“), din care se poate înțelege cu exactitate gîndul său mai adînc : acela de a asigura întregii noastre vieți sociale o funcționalitate reală, întemeiată pe colaborarea creatoare a tuturor straturilor sale. Critica parazitismului este de o luciditate incontestabilă. Cît privește idealul ei, acesta rămîne din păcate iluzoriu, căci parazitismul are rădăcini de clasă pe care Maiorescu nu le putea întrezări. Încît, lipsită de finalitatea socială pe care criticul i-o conferea, acțiunea mentorului junimist și-a făurit compensativ o alta, mai eficace și mai lesne de asigurat, finalitatea culturală. Cu alte cuvinte, neputînd schimba prea mult în domeniul civilizației, ale cărei mecanisme secrete de formație și dezvoltare nu le stăpînea, Maiorescu s-a limitat la domeniul culturii, cu rezultate incalculabile pentru destinul ei viitor și ale căror ecouri nu s-au stins nici azi. E semnificativ în această privință că dacă omul politic a apărat pînă la sfîrșitul existenței sale o cauză pierdută și utopică în numele unui conservatorism fără tangențe cu adevăratul sens al evoluției istorice, criticul literar rămîne o valoare permanentă a culturii noastre, un vizionar lucid al devenirii viitoare, căreia el i-a modelat în linii mari, cu mînă sigură, profilul.

Întrebîndu-se asupra soluțiilor și căilor de urmat, Maiorescu stabilește două reguli de strategie ale atacului care trebuia declanșat fără întîrziere : întîi de toate, descurajarea hotărîtă a mediocrităților de orice fel și de oriunde și apoi un lucru și mai important și anume refuzul de a înmulți formele goale, căci — spune criticul — „forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură“, discreditînd în rîndurile opiniei publice formele în genere și întîrziind astfel dezvoltarea fondului însuși, „ce, neatîrnat de ele,



Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea produce în viitor și care atunci s-ar sfii să se îmbrace în vestmîntul lor despreţuit.“ Consecinţa rămînerii pentru un timp în absenţa unei minime culturi nu-l intimidează pe Maiorescu, „căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi și această formă binefăcătoare a vieţei omenești ; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, și dacă stăruiește în ea, atunci dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a istoriei : că în lupta între civilizarea adevărată și între o naţiune rezistentă se nimicește naţiunea, dar niciodată adevărul.“[1]

Protecţionismul cultural maiorescian va suferi desigur mai tîrziu amendamente necesare, nu în sensul abolirii barierelor prohibitive, dar în acela al luciditătii și recunoașterii caracterului ireversibil al împrejurărilor prezente. Altfel zicînd, formele goale nu mai pot fi desființate și eliminate, dar tocmai de aceea trebuie încordate eforturile pentru umplerea lor cu conţinuturile corespunzătoare. „Timpul dezvoltării ne este luat, și tema cea mare este de a-l înlocui prin îndoită energie. Tot ce este astăzi formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simţită, și fiindcă am introdus un grad prea înalt din viaţa din afară a statelor europene, trebuie să înălţăm poporul nostru din toate puterile pînă la înţelegerea acelui grad și a unei organizări politice potrivită cu el.“ Și mai departe : „fiindcă a da înapoi e cu neputinţă, nouă nu ne rămîne pentru existenţa noastră naţională altă alternativă decît a cere de la clasele noastre culte atîta conștiinţă cîtă trebuie să o aibă și atîta știinţă cîtă o pot avea“.

Dar clarviziunea lui Maiorescu este încă și mai mare, căci el se dovedește a fi înţeles cu destulă precizie inevitabilitatea însăși a procesului de sincronism. Departe de a-l respinge și a-l condamna fără discernămînt, criticul a admis chiar binefacerile lui, pledoaria sa constantă fiind doar pentru o participare activă și cu drepturi oarecum egale la acest proces. Cu alte cuvinte, exprimînd situaţia în termeni lovinescieni, imitaţia trebuia să fie încă din primul moment (și nu din al doi-

[1] Titu Maiorescu : *Critice*, vol. I, E.P.L., 1967, pp. 147—154.



Scanned with OKEN Scanner

lea !) dublată de adaptarea la rasă, adică la specificul nostru național. Împrumutul pasiv ar fi trebuit deci înlocuit cu o asimilare disociativă. Miopia maioresciană va fi pentru Lovinescu tocmai de a nu fi înțeles că o asemenea cale nu era posibilă decît după o anumită trecere de timp, că deci imitația nu putea fi la început decît integrală și ca atare fără spirit critic. Dar iată însăși demonstrația lui Maiorescu: „Îndată ce în apropierea unui popor se află o cultură mai înaltă, ea înrîurește *cu necesitate* asupra lui (s. n. Fl. M.). Căci unul din semnele înălțimii culturei este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși și de a formula idei pentru omenirea întreagă. Aflarea și realizarea lor a fost de multe ori rezultatul experiențelor celor mai dureroase ; dar jertfa odată adusă, ele se revarsă acum asupra omenirii și o cheamă a se împărtăși de binefacerea lor îmbelșugată. La această chemare nu te poți împotrivi : a se uni în principiile de cultură este soarta *neapărată* a fiecărui popor european. Întrebarea este numai dacă o poate face ca un soț de asemenea, sau ca un rob supus ; dacă o poate face scăpîndu-și și întărindu-și neatîrnarea națională sau plecîndu-se sub puterea străină. Și această întrebare se dezleagă numai prin energia vieței intelectuale și economice a poporului, prin bunăvoința și iuțeala de a înțelege și de a-și asimila cultura în activitate potrivită."[1]

Iată o întreagă ideologie cu consecințe practice fundamentale. Cea mai importantă dintre toate rămîne fără îndoială combaterea și lichidarea vechii direcții, greșite, pe care apucase încă de la începutul veacului cultura română. Împrejurarea implica desigur riscuri și sacrificii pe care Maiorescu n-a ezitat să și le asume. „Critica, scria el în încheierea studiului despre *Direcția nouă...*,

---

[1] *Op. cit.*, pp. 211—213. Foarte curios e faptul că E. Lovinescu, care în volumul I al monografiei sale din 1940 consacră multe pagini teoriei formelor fără fond (vezi capitolul XIX, unde este vorba despre *În contra direcției de astăzi în cultura română*), nu comentează în nici un fel acest pasaj din *Direcția nouă...*, ca și cum nici nu l-ar fi observat (vezi și capitolul XX).



Scanned with OKEN Scanner

fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre, și cu orice jertfe și în mijlocul a oricîtor ruine trebuie împlîntat semnul adevărului !"[1]

Argumentelor cu care adversarii „Direcției noi..." au încercat să demonstreze nu numai inutilitatea, dar și nocivitatea criticii, Maiorescu le-a dat prin *Observări polemice* un răspuns literalmente zdrobitor. Unul dintre aceste argumente se referea la inerența neajunsurilor într-o epocă de tranziție ca aceea pe care țara noastră o străbătea atunci. „Ce dovedește aceasta în contra criticei ? se întreba fruntașul junimist. Oare din starea imperfectă a unei epoci poporul s-a ridicat lăudîndu-și imperfecțiunea, sau s-a ridicat criticînd răul pentru a prepara binele ?" Argumentul „tranziției" dovedește cu totul altceva decît ceea ce antimaiorescienii urmăreau, căci : „Din momentul în care se recunoaște că suntem în tranziție, din acel moment se recunoaște legitimitatea criticei și se osîndește lenevirea, care așteaptă binele în viitor fără nici o luptă și care, văzînd răul, îl măgulește cu speranța că se va îndrepta de la sine". Această teorie a „mersului de la sine", Maiorescu o respinge categoric pe temeiul că dezvoltarea culturii nu e un proces natural, ci unul strîns legat de atitudinile omului ca ființă creatoare și prin urmare de reacțiile sale responsabile în planul mai cuprinzător al societății și al națiunii : „De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni ; căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut".

Ideea că dificultățile și insuficiențele culturii și civilizației române din secolul trecut sînt datorate unui anumit determinism istoric nu pare să întîmpine vreo opoziție din partea criticului. Recunoașterea unei necesități nu poate să însemne însă și adoptarea unei atitudini de re-

[1] *Op. cit.*, p. 213.



Scanned with OKEN Scanner

semnare și indiferență sau, cum se exprimă Maiorescu însuși, „a înțelege necesitatea unui lucru nu va să zică a-l primi fără împotrivire", ci scoate doar din cauză calitatea morală a persoanelor private care au ilustrat vechea direcție, fără a absolvi însă de critică deficiențele istorice și ca atare obiective ale operei lor. „Din contră, spune mentorul Junimii, cu cît persoanele sunt mai presus de critică, cu atît erorile literare trebuiesc supuse unei critice mai serioase, și numai simțirea și combaterea acelor erori e mijlocul propriu de scăpare".

Împotriva celuilalt argument sofistic al adversarilor săi, Maiorescu demonstrează încă o dată forța caracteristică a logicii sale stringente și clare. Imputîndu-i-se adică de a nu vedea caracterul prin definiție modest al oricărui început, el răspunde : da, începuturile sînt într-adevăr modeste, dar numai sub raport cantitativ, nu și calitativ, căci altfel nu ar mai putea constitui o temelie de nădejde pentru dezvoltarea viitoare : „Dacă e vorba de cantitate, sau mai bine de extensiune, atunci e adevărat că începuturile sînt mici ; dar dacă e vorba de calitate, de valoare intensivă, atunci toate începuturile sunt mari. Un început de cultură, în orice ram al ei s-ar întîmpla, trebuie să cuprindă întîi ceva ce nu a fost pînă atunci în viața publică a acelui popor, dar al doilea, totdeodată ceva ce poate servi de fundament pentru o clădire și urmare mai departe. Numai cu aceste două elemente este un început. Din cel dintîi se vede pentru ce la prima sa ivire este mic, adică mic extensiv. În generația în mijlocul căreia se prezintă, află cu necesitate un număr mai mare de adversari decît de amici ; fiindcă este o nouă combinare și percepțiune de forme ale viitorului, pe care numai spiritele eminente le pot înțelege și primi îndată ; și aceste sunt în minoritate. Însă numărul cel mic de adepți crește din zi ce merge, și pe cînd în scurta actualitate domnește eroarea învechită, ideilor de reformă li se păstrează o viitorime fără margini. Dar pentru ca această continuare în viitor să se întîmple, începutul cel mic la întindere a trebuit să fie mare prin adevărul ce-l cuprinde, prin valoarea energică, ce-i dă putere de a rezista și, biruind greutățile timpului, a produce șirul neîntrerupt



Scanned with OKEN Scanner

de forme nouă de viață.“ Sînt, cum se vede, cîteva idei aici pe care Maiorescu, cu recunoscuta-i consecvență, le va dezvolta mai tîrziu în admirabilul eseu *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883). La 1869, cînd ele sînt formulate pentru prima dată, ascuțișul lor polemic era îndreptat într-o direcție foarte precisă, căci stările de lucruri de atunci confirmau, după părerea criticului, tocmai asemenea simptome ale rezistenței contra curentului de însănătoșire și reorientare a culturii inițiate de Maiorescu și de gruparea junimistă. „Critica neobosită în contra lor (adică a acestor simptome de rezistență — n.n. Fl. M.) este una din datoriile cele mai urgente în împrejurările noastre“, întrucît direcția cea veche și greșită sau „curentul de idei bizantine“, cum îl numește criticul, s-a accentuat „într-un mod primejdios pentru chiar existența poporului“.

Protestele nenumărate pe care acțiunea maioresciană le-a stîrnit n-au după critic nici o însemnătate, căci legea majorităților nu funcționează decît în politică. „Dar cînd e vorba de o lucrare în sfera ideală, fie operă de artă, fie teorie științifică, fie numai o critică, majoritățile nu însemnează nimic, fiindcă totdeauna asemenea lucrări au fost primite la început de o minoritate, și dacă și-au cîștigat teren, și l-au cîștigat numai în viitorul poporului lor.“[1] Repetarea ideii în această formă indică o obsesie secretă, precum și o manevră tactică. Limitînd dreptul majorităților la domeniul politicii, Maiorescu încearcă să fundamenteze interdicția lor în acela al culturii, printr-o aparentă concesie care să dea impresia imparțialității și să sporească astfel forța de convingere a textului polemic.

---

[1] *Op. cit.*, pp. 139—142. Adversarii teoriei formelor fără fond nu s-au recrutat însă numai dintre ardeleni, ci chiar și din sînul **Junimii însăși. E binecunoscută de exemplu opoziția** lui A. D. Xenopol, exprimată într-o scrisoare către Iacob Negruzzi trimisă de la Berlin, unde viitorul istoric se afla pe atunci la studii. (Vezi **I. E. Torouțiu : *Studii și documente literare*, vol. II,** pp. 110—112.) Iar cît privește pe unii dintre junimiștii „de la vatră“, iată **mărturia lui Gh. Panu : „Articolul d-lui Maiorescu *contra direcției actuale* [...] a dat naștere unei protestări aproape unanime ; noi cei dintîi, studenți de la Universitate, am rămas indignați.“** *Amintiri de la Junimea din Iași*, vol. I, Editura Minerva, col. „B.p.t.“, 1971, p. 369.)

În fond însă, criticul cunoștea foarte bine implicațiile politice generale ale gestului său și *Direcția nouă* . . . pornea de fapt de la o critică fundamental politică, atîta vreme cît formele fără fond nu erau cîtuși de puțin doar instituțiile culturale, ci și, sau chiar cu precădere, cele politice și sociale, căci revoluția de la 1848 în acest plan își îndreptase acțiunile hotărîtoare. Maiorescu urmărește să dea formației noastre moderne înțelesul de mișcare culturală, dar el știa foarte bine, și a dovedit-o mai tîrziu, că era vorba în realitate de un proces istoric eminamente social-politic pentru a nu spune chiar economic[1]. Conștiința necesității de a interveni nu numai în destinele culturii românești, dar și în cele ale vieții noastre sociale explică negreșit activitatea politicianului și omului de stat, față de care criticul pare să fi nutrit o anumită pasiune în ciuda tuturor deceptiilor pe acest tărîm, de neplăcerea cărora numai eficiența acțiunii sale literare și recunoașterea ei publică îl vor fi consolat mai mult sau mai puțin.

Reîntorcîndu-ne la numeroasele adversități pe care junimismul le-a trezit și care îl vor fi rănit întrucîtva pe Maiorescu, de vreme ce cîteodată porneau și de la spirite de o anume altitudine, trebuie totuși semnalată demnitatea cu care criticul le-a subapreciat constant nu din motive subiective, ci din convingere în injustețea, orbirea și incompetența lor. Mai mult chiar, Maiorescu înțelege că răspîndirea propriilor sale teorii se datorește cel puțin în parte și coaliției potrivnice pe care au născut-o și de a cărei vinovată nedreptate publicul singur s-a putut convinge. „Căci nu ceea ce spun alții despre scrierile noastre, ci numai ceea ce este cuprins în chiar aceste scrieri poate hotărî despre soarta lor. Soarta lor este astăzi de a fi mult mai răspîndite decît la început, și va fi mai greu acum decît a fost înainte de a lăți atîtea neadevăruri asupră-ne.“ Să descifrăm aici un semn de neîncredere în critică, măcar cînd ea le aparține . . . adversarilor ? Nu, Maiorescu nu confundă astfel de întîm-

---

[1] **Asupra incidențelor firești dintre elementele politice și culturale în structura junimismului vezi mai ales Z. Ornea : *op. cit.*, pp. 434—437.**



Scanned with OKEN Scanner

pinări cu critica. Ele sînt simple invective care „se întorc totdeauna în contra celui ce le-a slobozit". Regretul polemistului e altul : „Este simțirea însemnătății ce o are critica în orice manifestare a vieței publice și părerea de rău că juna noastră direcție a fost lipsită de un asemenea control, fie cît de aspru numai să fi fost adevărat. O mie de insulte și de calomnii am primit, dar o mie de insulte nu fac încă o singură critică, și o singură critică încă nu am primit."

Maiorescu blamează desolidarizarea vechii generații de eforturile celei tinere, întrucît din pricina unei atari împrejurări „junimea este osîndită să-și caute singură calea viitorului : în combinare nefirească, ea trebuie să împreune energia vîrstei sale cu prudența altei vîrste și, bătrînă înaintea vremii, să ia asupră-și sarcina îndoită ce un timp mai fericit o împarte între deosebite generații". Firește criticul pornește de la ipoteza unei concordii ideale, căci cum s-ar fi putut ca tocmai cei incriminați de noua lui direcție să uite totul și să-i stea alături ? Dar lamentația devine astfel mai retorică și prin urmare mai convingătoare, mai ales că încheierea este cum nu se poate mai exactă și mai logică : „Ne lipsește însoțirea celor bătrîni întru căutarea adevărului, ne lipsește controlul experienței și critica oamenilor mai maturi". Se înțelege limpede că observațiile adversarilor nu însemnau pentru severul Maiorescu critică. Rolul, condiția și exigențele acesteia erau în sensul său cu totul altele. În lipsa lor, situația se prezenta desigur foarte grav, căci : „Cine însă fără critică poate păși cu siguranță ? Și de cînd lipsa de combatere leală nu ar fi fost primejdioasă ? Curat îți este focul ce-l aduci pe altar ; va fi însă curată și flacăra — aceasta numai urma o poate alege, urma pe care o aștepți lucrînd deocamdată cu inima împărțită între încredere și îndoială."[1]

Primejdioasă pentru Maiorescu nu este prin urmare critica, ci tocmai dimpotrivă lipsa ei. E vorba însă, cum se vede, de o adevărată critică ; leală, dezinteresată și, fi-

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, pp. 199—200. Cf. și p. 132.

reşte, competentă. Căci nu orice contraatac şi nu orice respingere polemică pot să circumscrie criticii în înţeles înalt : „la întrebarea : care critică este autorizată ? răspunsul, zice Maiorescu, este : aceea care, în limitele obiectului ei, cuprinde adevărul ! Alt criteriu pentru judecarea ei nici nu poate exista.“

Necesitatea unei critici care să rostească adevărul fără cruţare, ca şi urgenţa ei în noile condiţii ale culturii moderne vin tocmai din extensiunea publică a scrierilor literare, extensiune care chiar prin sine agravează răul produs de impostură şi de mediocritate, căci una este cercul mai intim în care circulă un manuscris şi alta este sfera mai cuprinzătoare a unei naţiuni întregi asupra căreia tipăriturile influenţează în proporţii evident schimbate şi deseori cu repercusiuni imense asupra dezvoltării viitoare : „viaţa literară a dobîndit caracterul unei deosebite gravităţi. Ceea ce se scrie şi se tipăreşte nu mai rămîne mărginit la cercul mic al amicilor şi cunoscuţilor : un public mare şi necunoscut, uneori un întreg popor, o lume întreagă ia parte la acea lucrare, şi nimeni nu poate prevedea cu siguranţă cît bine sau cît rău va produce cuvîntul aruncat prin mijlocul tiparului spre perceperea tuturor inteligenţelor.“ Aceasta e situaţia de fapt şi iată şi legitimarea criticii în calitatea ei de factor de orientare publică şi implicit de educaţie în spiritul iubirii de dreptate şi de adevăr : „Orce carte, orce jurnal devine astfel o întrebare de *ordine publică*, şi viaţa literară a unui popor în întregimea lui, crescută prin libertatea fiecăruia de a-şi exprima opiniile, s-ar coborî la cea din urmă degradare dacă nu s-ar simţi şi nu s-ar recunoaşte dreptul şi *datoria* cel puţin a cîtorva scriitori de a veghea asupra celorlalţi şi de a le spune din cînd în cînd fără nici o cruţare : aici aţi greşit, dacă în adevăr au greşit“. Concluzia ? „Numai aşa se poate susţinea într-un popor acea nepreţuită lucrare comună care este primul semn de viaţă a inteligenţei lui : căutarea sinceră a adevărului“[1].

---

[1] *Op. cit.*, pp. 263—264.



Scanned with OKEN Scanner

Reamintind, în fine, în aceleași pagini din *Răspunsurile „Revistei contimporane" (Al doilea studiu de patologie literară)* că „poporul român, de cîteva decenii, se află inundat sub formele nenumărate ale civilizației apusene" și că prin urmare, nu mai este cu putință întoarcerea din drum, Maiorescu socotea pe drept cuvînt că singura soluție, care devine „o condiție de existență" chiar, rămîne pentru poporul nostru „de a resorbi din această inundare tot ce poate fi folositor spre înrodirea pămîntului său". El solicita în acest sens din nou „clasele cele culte" la munca cinstită și plină de conștiință în serviciul edificării culturale și generale și veștejea la fel de fără milă ca și altădată formalismul („iluzia că formele deșarte pot ține locul fondului solid"), pericol considerat „tot așa de mare în literatură ca și în politică", pentru ca în încheiere să se oprească iarăși la problema obsedantă a importanței și necesității criticii.

Lupta contra formalismului „ne pare a fi misiunea principală a criticei române" și, chiar dacă „ea nu va fi niciodată în stare să stîrpească cu desăvîrșire fraza goală și acea iluzie deșartă din viața publică a poporului nostru", beneficiile sale și repercusiunile acestora asupra întregii vieți sociale nu vor fi puține. Critica trebuie să facă astfel încît tuturor celor care exploatează buna-credință și întrețin superficialitatea și provizoratul „să nu le fie îngăduit să ocupe locul cel de frunte în mișcarea intelectuală a poporului lor". Aceasta este pentru Maiorescu cea mai înaltă și mai generoasă rațiune a criticii, cel puțin egală în însemnătate cu opera de promovare a talentelor, căci una fără alta nu se poate. Mediocrițățile trebuie descurajate prin evidențierea propriilor lor dimensiuni minore. „Datoria și folosul criticei este aici de a le arăta treapta pe care stau, pentru ca nu cumva încurajarea lor să producă în juna generație ce-i încunjură falsa credință că roadele se pot dobîndi fără muncă și laurii fără merit."[1] Însănătoșirea vieții publice se poate obține așadar prin lichidarea relelor exemple și prin înlocuirea lor cu cele bune, criticii revenindu-i în această

[1] *Op. cit.*, pp. 269—270.



Scanned with OKEN Scanner

operație rolul primordial și decisiv. La observația șicanatoare, banalizată mai demult, că „a critica este ușor ; e greu a face mai bine", Maiorescu răspunde : „Fără îndoială. Dar de aici nu urmează, precum par a crede cei ce ne întîmpină cu asemenea opinii nouă, că a critica este de prisos. Ușoară sau nu, critica a fost și va rămîne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării."[1] În altă ordine de idei și cu un alt prilej, admitea că, și în eventualitatea în care criticul și-ar dovedi infirmități identice celor ce le condamnă, aceasta n-ar invalida critica lui, cînd ea este întemeiată în substanța sa : „s-ar vedea atunci numai că un scriitor foarte mediocru în propriele sale scrieri a fost cu toate acestea în stare să apere literatura în contra înjosirii ei din partea altora, și noi am semăna acelui medic care — incapabil de a-și face diagnoza sa însuși — este totuși folositor prin facultatea de a descoperi relele ce bîntuie pe alții"[2]. Critica este prin urmare necesară și utilă indiferent de presupusa ei facilitate, ca și de calitatea celui ce o formulează. Ea are o valoare proprie ce se măsoară prin această „facultate de a descoperi relele ce bîntuie pe alții" și nu neapărat pe autorul ei. Chiar dacă amîndouă ipostazele sînt discutabile, ideea valabilității intrinseci a criticii rămîne neatinsă.

Că Maiorescu pune un accent mai apăsat pe rosturile negatoare ale acțiunii sale este limpede, numai că în considerațiile lui, ca și în cele ale unui Heliade Rădulescu, acestea nu sînt, în anume cazuri, lipsite de caracter constructiv. Ce poate fi în fond mai constructiv și mai util decît a netezi asperitățile terenului, a-l asana și a-l consolida pentru asigurarea edificiilor viitoare ? Și cum ar fi posibilă eflorescența unor mari creații în atmosfera mediocrității generalizate ? Critica este sigur pentru Maiorescu tocmai conștiința discriminatoare a literaturii, îndeplinind oficiul responsabil al selecției valorilor în funcție de marile imperative ale edificării culturale și mai în genere ale civilizației române. Preocuparea repetată de a argumenta cît mai convingător necesitatea cri-

[1] *Op. cit.*, p. 119.
[2] *Ibidem*, p. 263.



Scanned with OKEN Scanner

ticii e explicabilă din două puncte de vedere : întîi, prin rezistența vechilor opinii anticritice care dețin în epocă o pondere destul de mare încă și, în al doilea rînd, prin imperfecțiunile conștiinței literare abia evoluînd atunci în sens superior, modern, axiologic. Se poate fără ezitare afirma că insistența argumentelor lui Maiorescu ca și perfecta consecvență a acțiunii sale combative au izbutit în mod definitiv să instaleze critica în demnitatea ei normală, să o impună cu vigoare în postura de factor de control și de disociere a valorilor, încît acesta e motivul pentru care adevăratul început al criticii nu poate fi împins în epoca anterioară lui 1867.

Necesitatea și utilitatea unei acțiuni de judecată și selecție a operelor literare fuseseră întrevăzute, afirmate și chiar argumentate mai devreme, așa cum am avut prilejul să notăm la locul potrivit. Dar de la sentimentul unei insuficiențe, magistrul și patronul junimist a mers la un remediu propriu, declanșînd o acțiune concertată și perseverentă de afirmare practică a criticii atît în planul înfierării și eliminării unui întreg curent greșit, cît și în cel al promovării și, bineînțeles, orientării unei direcții noi și sănătoase. Necesitatea criticii e demonstrată astfel integral : atît în latura principială cît și în cea concretă, atît în funcția ei descurajatoare pentru nechemați cît și în cea stimulatoare pentru cei într-adevăr chemați către creații autentice. La Maiorescu se găsesc în germene toate valorile și funcțiile criticii : negația polemică și condamnarea impostorii, orientarea și consolidarea oricăror tendințe pozitive, disocierea adevărului și a valorii etc., etc. Critică judecătorească și de directivă, critică de susținere sau de respingere ș.a.m.d., prin Maiorescu se putea bănui încă din vremea lui conturul viitorului destin al criticii române. Astăzi o știm mai bine ca oricînd, căci argumentul decisiv este istoria unui întreg secol de literatură română modernă, impresionant prin dinamismul său, dar și prin continuitatea pe care Maiorescu, asemeni unui veritabil arhitect, i-a inspirat-o și i-a înlesnit-o printr-un aport fundamental.

Respingerea unei direcții vechi și promovarea alteia, opusă, care s-a dovedit a fi cea necesară propășirii noas-



Scanned with OKEN Scanner

tre culturale, constituie o operă literalmente grandioasă al cărei merit, nu unic, dar principal, este acela al statornicirii unor temelii solide pentru valoarea și durata operelor viitoare. Se pune întrebarea care poate fi motivul cel mai adînc al faptului că Titu Maiorescu a conferit literaturii în cadrul noii lui direcții un loc preponderent ? Literatura este oare coloana vertebrală a culturii, a evoluției și dezvoltării spiritului public ?

Formulînd problema posibilităților noastre de edificare viitoare, criticul scria în prima pagină a studiului său *Direcția nouă în poezia și proza română*, din 1872 : „Va avea România un viitor ? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica și a purta sarcina culturei ? Căci cultura e o sarcină care cere și consumă neîntrerupt puterile vitale ale unei națiuni. Va putea să păşească în lucrare pașnică pe aceeași cale pe care civilizația apuseană a adus atîta bine omenirii ?“ Explicația criticului ne lămurește asupra locului și rolului literaturii în ansamblul dezvoltării generale : „O parte a răspunsului, scrie Maiorescu, atîrnă de la direcția spiritelor din societatea de astăzi, direcție a cărei manifestare este literatura în înțelesul cel mai larg al cuvîntului.“[1] Literatura ar reprezenta deci simptomul evoluției spiritului public, barometrul mutațiilor sociale. Acționînd asupra ei, Maiorescu nu putea să nu vadă că acționează de fapt asupra întregului ansamblu social, deși, cum pe această cale rezultatele nu pot fi altfel decît evident îndepărtate, el nu s-a dat înlături de la acțiunea propriu-zis politică. Pînă a i se consacra acesteia într-o măsură mai substanțială și chiar după aceea, Maiorescu a oferit literaturii noastre naționale repere permanente și esențiale asupra cărora va trebui să insistăm acum, căci legătura lor cu acțiunea critică este puternică și evidentă, fără repere critica fiind oarbă și ca atare și neputincioasă, ineficace și subsidiară.

Documentul esențial în această privință este celebrul studiu *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, actul inaugural al criticismului maiorescian. Împre-

[1] *Op. cit.*, p. 157.



Scanned with OKEN Scanner

jurarea redactării lui a fost împărtășită chiar de Maiorescu în prefața primei editări în volum. Într-un număr de ședințe ale sale, societatea Junimea a încercat alcătuirea unei antologii de poezii românești care „să fie dacă nu mai presus de orice critică, cel puțin insuflate de un simțimînt poetic și ferite de înjosire în concepțiune și în expresiuni". Rezultatul fu însă lamentabil, căci „din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a ieșit o critică de poezii rele".[1] Eșecul unei antologii stă așadar la originile criticii române moderne ! Din surse documentare și memorialistice ne sînt cunoscute discuțiile membrilor Junimii în marginea antologiei proiectate și mai ales în marginea criteriilor înseși ale poeziei. Controversele în jurul unor versuri de Bolintineanu declanșară o dezbatere asupra chiar conceptului de poezie în sensul său elementar : „La întrebarea pentru ce poezia este rea, se născu o lungă discuție care ținu pînă noaptea tîrziu și făcu imposibilă orice altă lectură în acea seară. Mai întîi Pogor, după obiceiul său de a începe orice discuție de la potop, puse întrebarea prealabilă : «Ce este poezia ?» ; de acolo prinserăm a ne preschimba ideile despre condițiile pe care poezia în general trebuie să le întrunească pentru a corespunde scopului ei, despre ce poate și ce nu poate fi obiectul unei poezii, care este forma în care subiectul trebuie tratat, ce rol joacă imaginația și talentul, de ce ajutor este învățătura și știința și altele multe." În urma acestei frămîntări colective, Maiorescu elaboră studiul său, care produse imediat efectul unei veritabile revelații atît în rîndul junimiștilor, cît și în acela al cititorilor revistei *Convorbiri literare*. Tot *Amintirile din Junimea* ale lui Iacob Negruzzi, din care am citat mai sus, ne relatează și această impresie generală, dimpreună cu rolul instaurator al textului lui Maiorescu : „Scrierea lui Maiorescu deschise, la cei mai mulți dintre noi, orizonturi nouă. Pînă atunci noi judecam valoarea unei poezii numai după un instinct natural, fără a cerca să analizăm cauzele pentru care cu-

[1] *Op. cit.*, p. 7.



Scanned with OKEN Scanner

tare poezie ne place, iar cutare alta ne pare rea. De atunci încoace lucrurile se schimbară, încetul cu încetul critica își făcu loc în Societate, și după un șir de ani, așa ne deprinsesem cu oarecare idei fundamentale comune, încît adesea ne înțelegeam prin simple semne, fără multă vorbă".[1]

*O cercetare critică...* a lui Maiorescu corespundea așadar unor necesități simțite și răspundea unor imperative ce nu mai puteau fi amînate. Spre deosebire de *Principiele criticei*, care nu ofereau decît criterii și orientări mai generale și ca atare mai puțin operative, ea reprezintă primul breviar estetic aplicat cerințelor directe și concrete ale literaturii noastre naționale sau, cum remarca pe drept cuvînt Lovinescu, „studiul lui Maiorescu are un caracter elementar și pragmatic, ca întreaga lui activitate adaptată la nevoile locului și ale momentului — și, deși influențat de critica hegeliană, întru nimic speculativ. Caracteristica lui stă tocmai în limitarea la «realitățile noastre».[2]

Necesitatea de a formula niște criterii elementare ale judecății critice nu privea de bună seamă exclusiv cercul Junimii, ci și întreaga atmosferă a literaturii momentului, la care Maiorescu se va referi mai tîrziu în *Direcția nouă...*: „O sumă de tineri se molipsesc de epidemia literară, își părăsesc studiile regulate și se încîntă cu laudele ieftine ale publicității de o zi, și le este așa de însemnat numărul, încît astăzi își fac unii altora un echo destul de tare pentru a se înșela întreolaltă asupra meritului producerilor lor. Lucrul a ajuns pînă acolo, încît cine din tinerii noștri este numai incapabil rămîne scriitor pe la tribunale și prin polițiii, dar cine, pe lîngă incapacitate, adaugă aroganța, devine «om de litere», jurnalist, poet și îndată ce cu o limbă și o ortografie deplorabilă știe să rimeze libertate cu dreptate, colegii săi se grăbesc să-i deschidă «cu fericire coloanele» d-lor, să-l planteze literat și «anteluptător al culturei națio-

---

[1] Iacob Negruzzi: *Amintiri din Junimea*, Editura Minerva, 1970, col. „B. p. t.", pp. 67—68.

[2] E. Lovinescu: *T. Maiorescu*, Fundația pentru literatură și artă, 1940, vol. I, p. 207.

nale».“[1] Absența unei conștiințe propriu-zis estetice[2] și foarte scăzutul nivel teoretic al criticii literare ce se practica în revistele vremii[3] explică în mare parte proliferarea unei literaturi submediocre, dar abile (mai mult sau mai puțin !) în a specula sentimentele patriotice ale opiniei publice. „Drapelul sub care se introduc aceste deșertațiuni personale și cruditățI estetice este totdeauna națiunea și libertatea, și, astfel, două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara pe care, călcînd-o în picioare, se urcă oamenii cei mai lipsiți de orice merit.“[4] Punctul de vedere al lui Maiorescu este contrariu oricărei mistificații și oricărui oportunism, indiferent cu ce intenții bune se maschează : „Pentru noi, patriotismul nu putea fi identic cu imperfecțiunea, și o lucrare slabă nu merita laudă prin aceea că era românească.“ Motivația pe care o oferă criticul e remarcabilă prin adevărul și simplitatea ei, și este cazul desigur să ne întrebăm cum a fost oare cu putință încălcarea, nu doar atunci, ci și după aceea, a unei norme evidente prin caracterul ei elementar : „Demnitatea noastră de oameni nu ne permite ca din produceri ce la popoare culte ar fi obiecte de rîs sau de compătimire să facem o colecție venerabilă și să o depunem pe altarul patriei cu tămîia lingu-

---

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, p. 175.

[2] Interesant este că toate poeticile și retoricile epocii n-au izbutit să creeze o adevărată conștiință estetică românească. Mai mult decît atît, chiar cursul de estetică ținut de Simion Bărnuțiu la Iași între 1858 și 1863, deci exact înaintea începuturilor de organizare a Junimii, a rămas fără consecințe practice iar ecoul său s-a limitat la cercul elevilor marelui tribun și învățat ardelean. Nu ne interesează aici originalitatea cursului sau mai curînd absența ei, ci faptul de a nu fi izbutit să impună acel sistem de principii și criterii de care literatura românească avea nevoie în acele momente. Publicarea esteticii bărnuțiene s-a produs în chip semnificativ abia după mai bine de un secol, cînd însemnătatea ei nu mai putea fi evident decît documentară. (Vezi ediția lui Ion Iliescu, apărută la Editura Științifică în 1972.).

[3] Cf. și Remus Zăstroiu : *Aspecte ale criticii literare românești dintre 1880—1900*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tomul XIX, 1968, pp. 94—95, 99 etc. Autorul constată o asemenea situație nu numai pentru epoca premaioresciană, dar și pentru cea care i-a urmat.

[4] Titu Maiorescu : *loc. cit.*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șirii. Ce este rău pentru alte popoare este rău și pentru noi, și frumoase și adevărate nu pot să fie decît acele scrieri române care ar fi frumoase și adevărate pentru orice popor cult."[1]

Se înțelege că pentru producerea unor dovezi pe cît este posibil mai convingătoare în ce privește caracterul și valoarea unor creații literare era nevoie de un instrument de lucru la îndemîna judecății critice. Studiul lui Maiorescu din 1867 tocmai aceasta își propune, dar cum exagerările polemice sînt pînă la un punct în firea lucrurilor, autorul lui, om prin excelență stăpînit și echilibrat, nu le-a putut în întregime evita nici el. Pericolul vremii constituindu-l literatura pseudopatriotică și politicianismul invadînd domeniile artei și ale aprecierii sale, Maiorescu a contestat drepturile politicului și ale patriotismului în această sferă, rezervată în exclusivitate preocupărilor ideale și dezinteresate. Ceea ce a fost o certă îngroșare motivată conjunctural nu se întemeia însă, cum s-a crezut atunci și se mai crede din păcate uneori și azi, pe o eroare logică sau de gîndire filosofică, iar în 1906, cu prilejul recomandării pentru premiere la Academie a poeziilor lui Goga, criticul *nu s-a rectificat*, cum se susține cu perseverența evident necritică a locului comun, ci numai *și-a reafirmat ideile*, introducînd nuanțe necesare, ce nu lipseau nici la 1867, dar nu erau firește explicite.

Să recitim cu cea mai mare grijă pasajele incriminate din *O cercetare critică...* După ce analizează mijloacele prin care se realizează „condițiunea materială a poeziei", autorul trece la cea ideală, stabilind adevărul de principiu că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțimînt sau o pasiune, și niciodată o cu-

---

[1] *Op. cit.*, p. 132. Eminescu rezuma concepția lui Maiorescu astfel : „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este după cît știm noi *naționalitatea în marginele adevărului.* Mai concret ; Ceea ce-i neadevărat nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i național ; ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național ; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național ; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național." (Vezi vol. *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Editura Junimea, 1970, pp. 92—93).

getare *exclusiv* intelectuală sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicarea practică" (s.n. Fl. M). Se observă chiar de aici o primă nuanţă : Maiorescu respinge din poezie nu orice cugetare, ci numai pe aceea exclusiv intelectuală, ceea ce este firește cu totul altceva, după cum se va vedea mai limpede imediat. Căci, dacă fragmentul citat a fost adesea pomenit şi comentat în discuţiile criticii, cel ce urmează nu a stimulat nişte concluzii cu adevărat comprehensive, deşi miezul gîndirii maioresciene e aici : „Prin urmare, continuă criticul, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice ; învăţătura, preceptele morale, politica etc, sunt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor ; *singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simţimîntului şi pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte*"[1] (s. n. Fl. M.). Rezultă de aici cumva că *sentimentele* patriotice şi *pasiunile* politice sînt interzise de Maiorescu în artă, că *Scrisoarea a III-a* sau *O scrisoare pierdută* sînt compromise sub raport estetic ? Aprecierile de mai tîrziu ale lui Maiorescu însuşi dovedesc cu certitudine contrariul. Ele se întîlnesc dealtfel cu o teză a esteticii moderne, pe care Lukács însuşi o confirmă în context marxist : teza caracterului ideal, a apracticităţii artei. Să amintim că Lenin însuşi atrăgea atenţia asupra inerenţei eterogeneităţii dintre artă şi realitate, notînd că „arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept *realitate*."[2]

Ideea o găsim la Maiorescu înregistrată sub formula doamnei de Staël, a „nobilei inutilităţi", adică a gratuităţii artei. Prin speculaţii nu o dată ieftine asupra înţelesului concret şi imediat, nu filosofic, al cuvîntului, n-a fost prea greu să se deducă de aici legenda esteticismului lui Maiorescu. Iată dealtfel şi propriile cuvinte ale criticului : „Ea (arta — n. n. Fl. M.), nu aduce mulţimii nici un folos astfel de palpabil încît să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist ; ea există

---

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, p. 32.

[2] Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură şi artă*, Editura Minerva, col. „B. p. t.", 1974, p. 122.

pentru noi numai întrucît ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică.“ Condiția efectului estetic fiind însă caracterul inteligibil al obiectului artistic, rezultă că trebuie asigurată mai întîi universalitatea conținutului în operele artei : „o condițiune fără de care nu poate fi interes și plăcere este ca mai întîi de toate poezia să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tuturor. Prin urmare, ea nu-și poate alege obiecte care se țin de domeniul ocupațiilor exclusive, precum sunt cele științifice, fiindcă acestea rămîn neînțelese pentru marea majoritate a poporului, ci este datoare să ne reprezinte simțiminte și pasiuni fiindcă aceste sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea ; ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor.“ Cu alte cuvinte și mai pe scurt, inteligența și cultura diferențiază, sensibilitatea apropie. Afirmația poate fi desigur susținută, deși nu-i mai puțin adevărat că, în condițiile moderne, cele dintîi tind a se extinde mult dincolo de vechile limite ale unei societăți bazate pe segregație umană și pe spirit de castă, ceea ce explică întrucîtva și caracterul adesea hiperintelectualizat al artei contemporane. În evoluția poeziei e binecunoscut de asemenea fenomenul de depersonalizare a lirismului și de intelectualizare a emoției, fenomen împins uneori pînă la exces și indicînd în astfel de cazuri veritabile simptome ale unor crize actuale. Reîntoarcerea artei la izvoarele de sensibilitate ale universalității sale constituie adesea un deziderat al epocii contemporane, dar este sigur că aceasta nu se va produce prin anularea importantelor mutații efectuate între timp. Încît se poate zice că ideea maioresciană de acum un secol are nevoie de amendamente importante, chiar dacă în substanța ei rămîne în vigoare.

Dar criticul, pentru a-și apăra pînă la capăt teoria, afirmă că și pentru cei inițiați o artă de esență intelectuală sfîrșește prin a se epuiza, căci interesul unui astfel de material estetic este chiar prin natura lui de circumstanță și deci perisabil : „ceea ce, chiar pe acest tărîm, este interesant astăzi nu a fost interesant ieri și nu mai

Scanned with OKEN Scanner

interesează mîine, şi o poezie însufleţită numai de asemenea obiecte ar pierde din an în an din atracţiunea ei". Or poezia, spune criticul, nu trebuie „expusă vicisitudinii mobile a zilnicelor interese." Eternitatea ei trebuie asigurată prin chiar eternitatea sufletului omenesc în ce priveşte cel puţin anume sentimente evident fundamentale : iubirea, ura, prietenia, curajul, întristarea, durerea, speranţa etc. „De magica figură ce poetul a creat-o din abundenţa inimei sale trebuie să se frîngă valul timpului şi să o lase intactă pentru generaţiunile viitoare, ca o scumpă moştenire seculară a geniului omenesc." Că Maiorescu nu întrevedea în astfel de probleme o dialectică mai fină, mai adîncă a relaţiilor dintre lucruri rămîne explicabil prin mentalitatea lui, nutrită de criteriile logicii formale, ca şi, probabil, printr-o aderenţă proprie la viziunea psihologică asociaţionistă. Considerînd însă fiinţa omenească în integralitatea ei, nu este foarte greu de demonstrat interferenţa dintre general şi individual, atît în planul psihologic intrinsec, cît şi în planul mai cuprinzător, istoric. Între inteligenţă şi simţire, ca şi între un interes ce pare trecător şi marile constante ale evoluţiei umane există legături adînci fără de care realitatea nu poate fi înţeleasă în mecanismele ei grave şi secrete. Separatismul angajează deci, inevitabil, interpretarea metafizică a unor legături reale, dialectice.

Dar Maiorescu mai adaugă un argument în slujba teoriei sale despre indiferenţa poeziei în raport cu ceea ce numeşte el „obiectele ştiinţifice". Anume că, în vreme ce preocupările ce ţin de ştiinţă obligă permanent inteligenţa să se păstreze într-o anumită tensiune spre a putea răspunde întrebărilor referitoare la efecte şi la cauze, „frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sunt *repaosul inteligenţei.* În mijlocul fluctuaţiunii perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară."[1] O atare idee a provocat, se ştie, contestaţii dintre cele mai categorice, şi astăzi, din perspectiva artei moderne, ele pot fi bineînţeles reiterate. Nu credem însă

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, pp. 32—34.

că adevăratul gînd al criticului a fost interpretat cum trebuie şi că în el se ascundea un anumit dispreţ al intelectualităţii artei, de vreme ce, peste mai multe pagini, putem citi aceste afirmaţii : „A doua asemănare între poezie şi pasiune este un fel de exagerare a gîndirii. Orice simţimînt produce o încordare extraordinară a înţelegerii momentane, şi sub presiunea ei ideile lucrează asupra conştiinţei noastre cu acea energie caracteristică al cării rezultat este mărirea obiectelor şi perceperea lor în proporţii şi sub colori neobişnuite."[1]

E vorba mai curînd, după părerea noastră, de germenele viitoarei teorii a ficţiunii ideale, împrumutată bineînţeles din Schopenhauer, dar colorată cu nuanţe şi accepţii proprii. Funcţia artei ar fi deci aceea de a ridica pe om deasupra condiţiei sale cotidiene, a patimilor trecătoare, a preocupărilor mărunte, care angajează mai ales inteligenţa practică, instinctul conservării şi al adaptării, mizeriile luptei pentru existenţă şi de a-l compensa de acest zbucium prea istovitor prin satisfacţia estetică a artei autentice, pentru a-l reîntoarce înapoi la viaţă în forme sufleteşti superioare, purificate de deşertăciunile experienţelor materiale.

În acest fel se conturează coordonatele de bază ale unei teorii pe care Maiorescu, fără îndoială primul, a introdus-o în istoria literaturii noastre, împrumutînd criticii instrumentul ei fundamental de acţiune. Cunoscută sub numele de autonomia esteticului, ea a fost nu o dată deformată, răstălmăcită şi utilizată, desigur şi din vina criticului însuşi, în scopuri absolut contrarii spiritului ei. Şi cea mai mare dintre toate neînţelegerile care s-au produs a fost confuzia cu estetismul, pe care Maiorescu nu numai că nu l-a promovat, dar l-a repudiat în numele convingerilor sale clasice despre o artă a umanităţii sănătoase şi morale. Principiul său se referea în fapt la judecata critică şi postula necesitatea de a se evita confuziile de valori într-un deplin respect al specificităţii artei. Nota polemică a unor declaraţii, exagerarea unor adevăruri parţiale nu trebuie să ne întunece ideea în esenţa ei. Iată

[1] *Op. cit.*, pp. 47—48. Vezi în acelaşi sens şi p. 36.



Scanned with OKEN Scanner

ce scrie criticul trăgînd concluziile cercetării sale : „Să nu uităm că în poeţii cei mari, a căror chemare poetică este mai presus de contestare, în Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, nu se află nici un vers de politică sau de teorii serioase asupra ştiinţelor. *Nu că poezia ar fi nedemnă de reflecţia ştienţifică sau reflecţia ştienţifică nedemnă de poezie* (s.n. Fl.M.) : dar aceste sfere provin din operaţiuni aşa de radical deosebite ale minţii omeneşti, încît confundarea lor este cu neputinţă, şi anume cu neputinţă într-o stare sănătoasă a literaturei. Unde se întîmplă este un simptom rău nu numai pentru literatură, ci şi pentru viaţa publică.“[1] Ar fi o naivitate sau o nedreaptă desconsiderare să deducem de aici că Maiorescu nu descoperă la marii scriitori susamintiţi nici o preocupare de natură publică. Caracterul tranşant al frazei sale vizează o situaţie de fapt din imediata lui apropiere, şi nu ar fi corect să facem textului un comentariu literal, atîta timp cît îi cunoaştem spiritul din conţinutul studiului întreg. Şi nu tot Maiorescu observa mai înainte tocmai indiferenţa pînă la un punct a oricărui material de viaţă, cît timp el poate fi prilej al poeziei dacă exprimă pasiuni sau sentimente ? Goethe în *Faust* vorbeşte mult de ştiinţe, Corneille în *Horace* de fapte din istoria romană, Scribe (dacă este permis a-l numi lîngă aceşti doi), în *Verre d'eau*, de politica engleză : *însă toate aceste numai pentru a arăta cu prilejul lor simţimintele şi pasiunile omeneşti*“[2] (s.n.Fl. M.).

---

[1] *Op. cit.*, p. 69.

[2] *Ibidem*, p. 32 (nota). Că gîndul lui Maiorescu a fost înţeles, desigur şi din iritarea polemică a celor vizaţi, în sensul eliminării absolute a temelor şi ideilor politice din poezie nu încape îndoială. Iată de pildă unul din protestele cele mai semnificative: Cezar Boliac, sub masca anonimului „Un abonat“, scria, în publicaţia cu titlu aşa de venturianesc *Trompeta Carpaţilor*, la 30 martie 1867, următoarele : „Politica în poezie, astfel cum s-a manifestat, arată ca o formă mai puţin nobilă decît ziarele politice, ca să merite blamul şi ura înverşunată a diatribelor zise literare ? Pentru ce nu lovesc decît în poezie ? De ce cruţă ziarele politice ? A ! pentru că tot ce se scrie în ziare dispare a doua zi, şi pentru că ceea ce se scrie în literatură are ceva viaţă mai lungă !

Vă este frică de adevăr ! Vă temeţi de satiră !“



Scanned with OKEN Scanner

E cazul să ne întrebăm din nou : nu are Maiorescu pe deplin dreptate ? Să ne imaginăm de pildă o versificare a unui cod de legi moderne, în care purul lor limbaj strict tranzitiv nu urmărește decît claritatea și inechivocul. Haina ritmului și rimei nu aduce poezia, ci o aduce exclusiv prezența omenescului, sau, cum ar zice Lukács în terminologia lui estetică, a viziunii antropomorfizante a realității. A insista în acest sens ar fi însă fastidios și inutil, căci nu putem concepe o opinie contrară într-o discuție desigur serioasă. Esența clară a concepției lui Maiorescu ni se dezvăluie în acest fel fără putința celei mai infime îndoieli. Și dacă mai simțim necesitatea unei probe, să ne oprim la episodul din 1906, prilejuit de poeziile lui Goga, și să vedem în ce fel criticul s-ar fi „rectificat".

Rectificarea presupune bineînțeles, măcar subtextual de nu și explicit, conștiința unei cît de mici erori trecute. Cum se exprimă însă Maiorescu ? „Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricîte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei regule așa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice." Criticul reia în acest pasaj vechile opinii fără să retracteze nimic. Patriotismul în artă e respins ca și la 1867 nu ca sentiment sau pasiune, ci numai „ca element de acțiune politică", element sinonim

---

Și Bolliac ajunge chiar la curioase interdicții : „Critica nu este permisă decît asupra a ceea ce este formă ; ideele sînt libere, inspirațiunea infinită, vocațiunea divină ; aceste din urmă nu sunt supuse la examen." Credincios idealurilor sale romantice și generoase, el scrie la un moment dat sentențios și categoric : „Acea poezie care n-ar răspunde la simțimintele poporului s-ar izola de popor, de națiune, și ar pieri", pentru a încheia prin acest patetic apel : „Nu, juni poeți români ! nu vă lăsați a vă încredința că poezia nu este alt decît a spune *frunză verde*, că politica este un venin omorîtor al vieței". (*Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1956, pp. 62—63).

Toate bune, i-ar fi putut spune Maiorescu dacă i-ar fi răspuns, dar nu acestea sînt în chestie ! (Cf. și Pompiliu Marcea : *„Convorbiri literare" și spiritul critic*, Editura Minerva, 1972, pp. 27, 37 ș.a.)



Scanned with OKEN Scanner

în viziunea autorului cu politicianismul cel mai deșănțat. Nu numai că Maiorescu nu se rectifică, dar el ține să sublinieze caracterul elementar al unei astfel de norme estetice, în ciuda oricăror neînțelegeri ce continuă să se producă. Dacă ne gîndim că afirmația e făcută într-un an de culminație a sămănătorismului iorghist, nu putem să nu apreciem constanța maioresciană dincolo de orice conjuncturi.

Pe lîngă aceasta, ceea ce trebuie reținut din ideea criticului este caracterul calitativ distinct al emoției estetice în raport cu emoțiile de ordin pur psihologic, lucru din nou confirmat de estetica modernă. Principiul autonomiei esteticului în judecata de valoare impune tocmai disocierea talentului autentic de abilitatea provocării unor dispoziții sufletești în funcție de evenimente și trăiri cotidiene. Cînd însă un mare creator știe să ridice astfel de dispoziții la înălțimea conștiinței de sine a umanității, să extragă din ele încărcătura de esențialitate și permanență omenească, atunci acestea devin în chip incontestabil elemente ale unei emoții estetice, purificate prin urmare de orice accidente ale experienței imediate.

Să citățm însă mai departe pasajul în care mulți comentatori au crezut că pot descifra o anumită retractare maioresciană. Pomenind, cum am văzut, dificultățile abordării poetice a temelor patriotice, criticul notează : „Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțimînt adevărat și adînc, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie“[1]. Textul conține cîteva nuanțe limpezi peste care nu se poate trece decît cu riscul categoric al răstălmăcirii. Căci dacă ne reamintim ideile de la 1867, vom constata că la 1906 poziția lui Maiorescu a rămas aceeași. Cu patruzeci de ani în urmă, criticul vorbea de

[1] Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 458. Pompiliu Constantinescu a sesizat cu claritate încă din 1940 perfecta continuitate a ideii maioresciene : „e bine să restabilim textele în discuție și să-l explicăm pe Maiorescu prin el însuși ; nu vom vedea nici o contradicție între criticul care a ridiculizat cele mai multe «poezii» patriotice, în cercetarea lui despre *Poezia română în 1867*, și criticul care a relevat valoarea artistică a poeziei lui Octavian Goga“. (*Scrieri*, vol. 3, E.P.L., 1969, p. 509.)



Scanned with OKEN Scanner

patriotism ca „prilej pentru exprimarea simțimîntului și pasiunii", acum pentru el același patriotism este „un simțimînt adevărat și adînc", bineînțeles „în inimile sincere" care nu-l folosesc în scopuri declarat politice (citește politicianiste), ci doar ca o expresie a stărilor interioare. Cît privește noțiunea de tendință, pe care Maiorescu o blamează, e sigur din contextul ideologiei sale că el nu o înțelegea în sensul atitudinii interne, obiective, ci în acela uzual al unui interes sau al unei intenții explicite, adică în sensul tezei, pe care o va condamna, pe urmele lui Marx, și Dobrogeanu-Gherea. Încît ne întrebăm din nou : unde este eroarea criticului junimist și unde e rectificarea ei ? Nu discutăm acum decît structura teoretică a textelor în coerența lor și nu traiectul sinuos al atitudinilor practice ale aceluia care făcea politică nu numai la tribuna parlamentului, dar, chiar fără să știe, și în exercițiul judecății sale critice.

Este incontestabil însă faptul că textele își au contextul lor, prin care dobîndesc istoricește și socialmente anume sensuri și semnificații. Dacă de pildă, în raport cu poezia demagogică postpașoptistă, ideile lui Maiorescu sînt îndreptățite și utile, eficiența lor devine alta în raport cu pledoariile lui Gherea pentru militantismul social al artei. Semnificația principiului estetic maiorescian se schimbă într-un mod spectaculos și autonomia criticii devine autonomism, alimentînd, chiar dincolo de coerența textelor, poziții de evazionism artistic, de ocolire și abandonare a problemelor politice și sociale ale timpului. E limpede că sub acest aspect asimilarea maiorescianismului cu teoria „artei pentru artă" e rezultatul greu de evitat al unei conjuncturi istorice, în care mentorul Junimii însuși nu ezită să-și manifeste corespunzător nu cine știe ce idiosincrazie față de militantismul artei, îngăduit la urma urmei cînd îi convenea în plan ideologic, cît mai cu seamă o aversiune categorică față de idealurile revoluționare. Avea dreptate Gherea cînd scria despre „vitejii artei pentru artă" : „Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie —



Scanned with OKEN Scanner

aceste idei și tendinți fiind sîngele cald al poeziei —, ci sunt împotriva unor anumite idei și tendinți".[1]

Dintr-o atare perspectivă, și atitudinea lui Maiorescu din 1906 se poate evident interpreta (cum a și fost interpretată) ca o soluție de compromis, știute fiind nu numai toleranța lui, dar chiar o oarecare simpatie față de atmosfera sămănătoristă de la începutul veacului. Într-un asemenea context istoric nou, oricîtă consecvență de idei ar dovedi) (și dovedește !) confruntarea textelor, se poate înțelege totuși caracterul de mutație atribuit poeziei lui Maiorescu și de contemporani, și de posteritatea critică fidelă lecției și idealurilor sale literare (vezi de exemplu atitudinea lui Lovinescu). Întîmpinăm în acest fel un paradox : pe de o parte, teoretic, textele nu ne dezvăluie incongruențe, iar pe de alta, ele generează practic ecouri și semnificații diferite, în funcție de evoluția contextului istoric. Respingînd la 1867 demagogia patriotardă și politicianistă prin teoria separării sferelor, criticul se acomoda sub raport tactic (chiar dacă nu și sub raport strategic) efervescenței sămănătoriste la 1906.

E totuși locul de a constata un fapt revelator : anume că în primul caz absența artei degrada ideile, oricît de nobile din alte puncte de vedere, în vreme ce în cel de-al doilea caz talentul autentic al lui Goga transfigura estetic un program de acțiune națională și-l ridica la înălțimea marilor semnificații omenești de totdeauna și de pretutindeni.

Că pentru Maiorescu arta veritabilă transfigurează și ridică implicit realul într-un domeniu mai presus de implicațiile practicii cotidiene, că Maiorescu intuia puterea artei de a se adînci în straturile esențialității omenești intrînd astfel în orizontul înțelegerii universale se poate demonstra și altfel. Recunoscînd caracterul vulgar și violent prozaic al unor laturi ale vieții pe care unii mari artiști nu le-au omis din operele lor, criticul nu le respingea fără discernămînt, subliniind măsura în care forța purificatoare a talentului le înălța în sfera ideală a frumosului. Așa se întîmplă, de exemplu, cînd întîmpină în po-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *Studii critice*, vol. I, E.S.P.L.A., 1956, p. 81.



Scanned with OKEN Scanner

eziile lui Goga emoționanta figură a lui Laie Chioru lăutarul și tot așa se întîmplă cînd ia apărarea comediilor lui Caragiale în fața acuzației de imoralitate. Căci ceea ce stîrnise opoziția unei anume părți din public era desigur aparența de vulgaritate în care fără voie se recunoștea acesta, nu, evident, în sens concret și individual, ci numai, în acela social. „Vulgaritatea" teatrului lui Caragiale e transgresată însă prin creația estetică și iată ce s-a hotărît să demonstreze Maiorescu, pe linia aceluiași principiu al disocierii valorilor și sferelor de interes în artă.

Constatînd mai întîi dificultatea oricărei discuții „în materie de gust literar", dificultate cu atît mai mare cu cît „lipsește încă tradiția literară și prin urmare comunitatea de idei în privința operelor ce le numim frumoase", Maiorescu consideră pe drept cuvînt că „greutatea este uneori un îndemn mai mult pentru încercare, și tocmai cînd nu există încă siguranța principiilor, stabilirea lor este cu atît mai de trebuință". După ce subliniază meritul „mai puțin contestat" al lui Caragiale de a fi zugrăvit în chip original „cîteva tipuri din viața noastră socială de astăzi" și „aspectul unor simțiminte omenești, dealtminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub formele unei spoieli de civilizație occidentală" și după ce surprinde cu finețe umanitatea mai adîncă în miezul realității comice și gravitatea ei inevitabilă, scriind că „ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adînc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie", criticul ajunge la imputarea care s-a făcut comediilor lui Caragiale că „urmăresc scopuri politice și vor să-și bată anume joc de unele apucături ale partidului liberal, și că prin urmare ar trebui oprite de pe scena teatrului din ordinul guvernului de astăzi". „Adecă, exclamă Maiorescu mai departe, cum am zice, poliția în contra literaturei ! Cenzura guvernamentală în contra spiritului comediilor ! Destituirea comitetului teatral și poate pedepsirea autorului !" Confuzia dintre o operă de artă și un instrument de acțiune practică este denunțată de critic cu claritate în spiritul ideii sale permanente :



Scanned with OKEN Scanner

„Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid." Încă o dată, să nu neglijăm nuanțele și să observăm că Maiorescu vorbește de „politica de partid", înțelegînd indiscutabil prin ea politica interesată a grupărilor contemporane și prin urmare politicianismul, iar nicidecum tematica de orice fel, fie acesta și politic, atîta timp cît ea poate servi de „prilej pentru exprimarea simțimîntului și pasiunii". Să repetăm o observație mai veche : ar fi să-l acuzăm pe Maiorescu de prea multă naivitate și de prea mare miopie dacă i-am imputa a nu fi observat încărcătura pronunțat politică a pieselor lui Caragiale și, mai de mult, a poeziilor lui Eminescu. În fond, realitatea este simplă și a o complica în astfel de situații înseamnă a întuneca și nu a lumina un adevăr, anume că în viziunea lui disociaționistă, criticul așeza accentele atent și diferențiat subliniind cu energie funcția dominantă și integratoare a esteticului și transmutația valorilor extraestetice în elemente componente și active ale structurii unei opere de artă, ceea ce esteticieni marxiști ca Lukács și ca Mukařovský au demonstrat și ei, deși în alte conjuncturi istorice și, bineînțeles, în alte perspective și sisteme de idei. Nu de concepte propriu-zis științifice, în sens marxist, putem vorbi la Maiorescu, ci de acele intuiții raționale pe care evident gîndirea noastră actuală nu are nici un interes a le respinge și a le blama.

Dar, revenind la studiul consacrat lui Caragiale, e necesar să semnalăm că autorul insistă mai ales asupra celeilalte imputări, anume cea privind caracterul de presupusă imoralitate al comediilor marelui dramaturg, acestea fiind, la data intervenției lui Maiorescu (1885), publicate toate : *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută* și *D-ale carnavalului*. „Comediile d-lui Caragiale, se zice, sunt triviale și imorale, tipurile sunt toate alese dintre oameni sau vițioși, sau proști ; situațiile sunt adeseori scabroase ; amorul e totdeauna nelegiuit ; și încă aceste figuri și situații se prezintă într-un mod firesc, parcă s-ar înțelege de la sine că nu poate fi altfel ; nicăiri nu se vede pedepsirea celor răi și răsplătirea celor buni." Autenticitatea tipurilor ar



Scanned with OKEN Scanner

fi un răspuns mai mult decît suficient, „iar valoarea lor morală este afară din chestie“ zice Maiorescu, dar ceea ce se înțelege ușor „acolo unde sunt tradiții literare“ nu este primit în același fel și la noi, unde, dimpotrivă, e nevoie de o demonstrație mai cuprinzătoare, pe care criticul o și dezvoltă mai departe, pe baza unei teorii de inspirație schopenhaueriană.

Din primul moment, Maiorescu afirmă „fără șovăire : da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește.“ Diferența de vederi pornește de la întrebarea „în ce consistă, în ce poate consista acea influență morală a lucrărilor de artă“? Această influență este caracteristică artei în genere, indiferent de felul de manifestare al creației : poezie, muzică, pictură etc. „Căci întîmplarea că poezia întrebuințează același organ de comunicare sau același material brut ca și codicele penal și catehismul de morală, adică cuvintele, nu-i poate schimba esența ei de artă, precum nu se poate confunda arta sculpturei cu meseria pavajului, deși amîndouă întrebuințează materialul piatră.“

Demonstrația lui Maiorescu este de o subtilitate și în același timp de o abilitate tactică absolut remarcabile. „Aceeași influență asupra înălțării morale a individului ce o poți aștepta din producerea simțimîntului estetic la auzirea unei simfonii de Beethoven și la privirea statuei lui Apollo din Belvedere sau a Venerii de la Medicis, aceeași, și nu alta, trebuie să o aștepți de la citirea unei poezii sau de la asistarea la o reprezentare dramatică.“ De aici se înțelege — și în aceasta constă subtilitatea demonstrației — că, dacă o Veneră poate fi nudă și nu e totuși imorală, o simfonie prin caracterul ei nonfigurativ nu poate fi considerată decît din perspectivă exclusiv estetică și nicidecum prin raportarea la realitate. Moralitatea lor interioară, intrinsecă, proprie urmează deci a fi găsită într-o esență ce le e comună. Și Maiorescu introduce în acest moment prea bine cunoscuta teorie a ficțiunii ideale, care îl zmulge pe contemplator din lanțul vieții zilnice și-l ridică într-o lume a dezinteresării și a uitării de sine. „Orice emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se



Scanned with OKEN Scanner

uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale"[1] și în acest fel să se salveze de sub imperiul egoismului natural care este rădăcina oricărui rău, în concepția lui Schopenhauer ca și de bună seamă a lui Maiorescu. Or tocmai în această abolire a egoismului caracteristic omului cotidian constă moralitatea funciară a emoției estetice a cărei funcție e înțeleasă deci catartic și educativ în sensul cel mai nobil cu putință. Această splendidă idee, ce nu trădează cu nimic specificul creației artistice, este, cum am mai spus-o și cu alt prilej[2], o intuiție exactă, un fel de sîmbure fertil și rațional al teoriilor estetice schopenhaueriene, elaborate în substanța lor de pe poziții evident idealiste, cu explicații și cu argumente de sistem pe care nu le mai putem primi la fel.

Bineînțeles, la Maiorescu aceste corelări ce țin de viziunea filosofică a gînditorului german, lipsesc, căci ținta lui rămîne circumscrisă doar demonstrației privind moralitatea artei. Mai mult chiar, în acest context, găsește criticul ocazia să-și relanseze vechile convingeri ateiste. Vorbind de binefacerile caracterului impersonal al emoției estetice, el ține să sublinieze actualitatea și mai mare a contactului cu operele artei într-un moment în care sentimentul religios declină, nemaiservind ca altădată la înălțarea sufletească măcar a unei părți din societate, reprezentată evident de clasele mai cultivate : „Aceasta este cu atît mai important în zilele noastre cu cît simțimîntul religios, care mai nainte îndeplinea misiunea de a înălța spiritele deasupra intereselor egoismului zilnic, dispare din ce în ce mai mult din clasele culte și trebuie înlocuit cu alte emoțiuni impersonale". Nu e greu de constatat că în concepția lui Maiorescu arta urma să elimine religia din preocupările dacă nu deocamdată ale întregii națiuni, măcar ale „claselor culte". Sensul educativ și progresist al acestei perspective nu poate scăpa nimănui.

Dar teoria ficțiunii ideale și a emoției impersonale servește criticului la desăvîrșirea principiului fundamental al acțiunii sale : autonomia esteticului în judecata de

---

[1] *Op. cit.*, p. 277.

[2] *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, seria „Universitas", 1972, p. 293.



Scanned with OKEN Scanner

valoare. Iată în fine, în acest context, și epilogul unei mari discuții : „Înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice". Și iată acum și definiția de fond a artei : „Esența acesteia este de a fi o ficțiune, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri."

Sub incidența unei asemenea definiții intră de bună seamă tot ce amintește de preocupările cotidiene și interesate, printre care Maiorescu enumeră și patriotismul, dar nu considerat în genere, ceea ce ar fi desigur un enorm neadevăr, ci doar, cum scrie el însuși, „patriotismul *ad hoc*" (s. n. Fl. M.). Că arta nu are de unde să se inspire decît din imaginea vieții reale e pentru critic o împrejurare de ordinul celei mai stricte evidențe : „Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică". Arta este deci o problemă de tratare și nu de subiect, lucru pe care Maiorescu l-a mai susținut, în cele mai diverse formulări, dar a cărui reluare dovedește tocmai o clară conseovență de principii.

Spuneam mai sus că, prin tendință, criticul înțelege în realitate teza și, respingînd-o în această oarecum improprie semnificație, el se găsește pe poziții juste și întemeiate. Nu ne rămîne altceva decît să mai adăugăm încă un argument, din care se va constata cu limpezime că sensul conferit de Maiorescu oricărei tendințe este acela de subiectivism artistic, de intervenție a unor factori de voință ai individualității, cum ar zice Lukács, privat-particulare a artistului : „... o piesă de teatru, arată criticul român, cu directă tendință morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderență"[1]. *Mutatis mu-*

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, pp. 275—278.



Scanned with OKEN Scanner

*tandis*, nu spunea același lucru Marx, cînd reproșa lui Lassalle privitor la tragedia *Franz von Sickingen* a acestuia „transformarea indivizilor în simple *portavoce* ale spiritului vremii", considerînd-o „drept deficiența ta cea mai mare"[1] ? Eroarea estetică incriminată de Maiorescu are cu siguranță nume mai precise : lipsa de autenticitate și ilustrativismul, dar înțelesul ei nu poate fi obiect de îndoială, de vreme ce, în absolut toate contextele, accepția pe care criticul i-o împrumută rămîne efectiv aceeași. „Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală. Nici fraza de morală practică, nici intenționata pedepsire a celui rău și răsplătire a celui bun nu se țin de artă, ci sunt de-a dreptul contrare." Nu era dificil pentru Maiorescu și nu este pentru nici un cunoscător de literatură universală să citeze cazuri de așa zisă imoralitate a artei cu referire exclusivă bineînțeles la subiecte și la aspecte tematice. Forța marilor artiști e tocmai aceea de a surprinde viciile și păcatele umanității, încît nu de la ei trebuie să așteptăm imaginea rozã și didactică a unei vieți lipsite de conflicte și de slăbiciuni umane. Condiția etică a capodoperei e legată tocmai de obiectivitatea și de autenticitatea reflectării artistice — iată indubitabil convingerea adîncă și legitimă a criticului nostru : „singura moralitate ce se poate cere de la ele (comediile lui Caragiale — n. n. Fl. M.) este înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei produse."

Prilejul este cît se poate de binevenit pentru Maiorescu de a face recomandări și pentru o normală contemplație

---

[1] Marx, Engels : *Despre artă*, vol. I, Editura Politică, 1966, p. 26.



Scanned with OKEN Scanner

estetică, adică adecvată chiar specificului artei. Vorbind de spectatori în genere, textul are desigur în vedere și pe critici și iată deci încă o dată formulată condiția fundamentală a valorizării critice, așa numita autonomie a esteticului : „De la noi, spectatorii, trebuie să cerem ca înaintea unei opere de artă să ne prezentăm dispuși (disponibili ? — n.n. Fl. M.), nepreveniți, fără intenții străine artei. Căci dacă artistul nu este totdeauna capabil de a lucra, ci trebuie să fie inspirat, nici spectatorul nu este în fiece moment capabil de a primi o impresie estetică ; poate unii nu sunt capabili niciodată ; și cine la o piesă de teatru nu-și poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convențională, acela să nu se mai amestece în ale artei.“

Dintr-o asemenea perspectivă contemplativă, corespunzătoare însuși specificului artei, acuzația de trivialitate adresată comediilor lui Caragiale cade firește de la sine, după opinia lui Maiorescu, întrucît „în lumea artei adevărate nici nu poate fi vorba de trivial.“ Opera unui pseudoartist poate fi și este tri vială, dar tocmai pentru că acesta „nu este cuprins de inspirarea impersonală, și prin urmare nu ne poate transporta nici pe noi în lumea curată a ficțiunilor“. Trivialitatea unei atari „creații“ nu vine însă „nici de la obiect, nici de la expresii, ci de la chiar genul inspirării sale ; și atunci o împărătească cu expresii academice, manierată, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie în adevăr trivială, pe cînd soția cherestegiului Dumitrache nu este“. A vedea în idei ca acestea fundamentele unei concepții realiste nu ni se pare cîtuși de puțin exagerat, chiar dacă este vorba de un realism pe baze evident clasicizante, tinzînd în ultimă instanță spre tipologii canonice, universale.

Din *Comediile d-lui Caragiale* e necesar să mai reținem încă o idee, tocmai pentru adîncile ei repercusiuni asupra îndeletnicirii critice. Esențial este după opinia lui Maiorescu să recunoaștem unei opere de artă existența ei în plan estetic, altfel zicînd, acea autenticitate care vine dintr-o creație impersonală, obiectivă, în sensul dezinteresării, al abnegației și al entuziasmului artistic, adică al

puterii de a transgresa trăirile cotidiene, purificîndu-le de caracterul lor mai mult sau mai puțin accidental și extrăgîndu-le esența lor umană prin care dobîndesc universalitate. Dar afirmarea existenței unor opere de artă ca realitate estetică nu duce la înlăturarea judecății de valoare ierarhizatoare, în sfera artei fiind cuprinse și capodopere și opere minore. „Odată hotarul așezat, nu mai încape îndoială că se pot face multe deosebiri și înlăuntrul terenului artei ; numai să se recunoască mai întîi că ne aflăm pe teren de artă. Valoarea va fi mai mare sau mai mică după însemnătatea mai mare sau mai mică a caracterelor prezentate, a conflictului, a situațiilor."[1] Nu ne interesează negreșit aici criteriile de ierarhizare, ci afirmarea posibilității ierarhiei înseși, în lipsa căreia problemele și orizontul criticii s-ar limita în chip cu totul nedorit. Luciditatea viziunii maioresciene se face și în acest plan simțită, avertizîndu-ne contra ideilor pretins subtile care afirmă că valorile artistice sînt unice, independente și incomparabile. E mult mai sigur, dimpotrivă, că stabilindu-se criterii evident comune, comparatismul sub raport axiologic este în critică nu numai cu putință, dar în același timp indispensabil și obligatoriu. Precizarea valorilor nu se poate face decît prin comparație. Ierarhizarea critică este o operație fundamentală, a cărei importanță Maiorescu a înțeles-o pe deplin.

La scurtă vreme după apariția în *Convorbiri literare*, a studiului consacrat teatrului lui Caragiale, e publicat în același loc un alt articol, *Poeți și critici*, în care, într-un alt context și urmînd alte finalități, autorul reia problema impersonalității artei, accentuînd însă de data aceasta, într-un mod întrucîtva paradoxal, tocmai asupra personalității ei, ca și, de bună seamă, a artistului. „Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar despre care noi toți avem o simțire deosebită el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încît în el nu numai că se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării,

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, pp. 278—282.



Scanned with OKEN Scanner

dar însăşi această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet."[1]

O asemenea afirmaţie care poate să pară, cum a şi părut, o evidentă contrazicere, a deşteptat rezervele polemice ale lui Gherea din *Personalitatea şi morala în artă* şi mai apoi contraatacurile tinerilor maiorescieni din rîndul cărora s-a remarcat P. P. Negulescu prin replica lui foarte dialectică şi edificatoare din *Impersonalitatea şi morala în artă*, apărut tocmai pentru a elucida o problemă pe care răspunsul maestrului din *Contraziceri ?* nu izbutise s-o înlăture prin caracterul său prea lapidar şi de o intratabilă superioritate. A rezultat astfel un lucru pe care Negulescu îl înregistrează cu exactitate, anume dublul înţeles pe care termenii îl au, firește în contexte diferite. „În primul articol, a fi impersonal însemna : a se uita pe sine ca persoană şi a se ridica deasupra oricărui interes şi deasupra oricărei preocupări practice ; în al doilea articol, a fi personal nu însemnează nicidecum : a nu se uita pe sine ca persoană şi a se conduce de interese şi preocupări practice, ci însemnează cu totul altceva — însemnează, precum am arătat, a vedea şi a simţi lumea în felul său particular, şi a-l reproduce, inconştient şi voluntar, ca notă personală, în manifestările exterioare întrupate în opere de artă"[2]. Că Negulescu are dreptate nu încape nici o îndoială, fapt confirmat dealtfel chiar de explicaţia pe care Maiorescu o dădea în continuare pasajului incriminat citat de noi mai sus : „Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se *răsfrîng* în prisma cu care l-a înzestrat natura şi ies numai cu această răsfrîngere şi colorare individuală"[3].

Nu-i totodată mai puţin adevărat că Maiorescu săvîrşise o eroare, destul de curioasă pentru un stilist şi pentru un logician ca el : aceea de a nu fi conferit cuvintelor o proprietate mai precisă, nu numai în contextul

---

[1] Titu Maiorescu : *Op. cit.*, p. 288.
[2] Petru P. Negulescu : *Polemice*, Editura librăriei Carol Műller, 1895, p. 33.
[3] Titu Maiorescu : *loc. cit.*



Scanned with OKEN Scanner

fiecărui studiu luat în parte, dar și în cel al amîndurora considerate împreună. Căci dacă nu din punctul de vedere teoretic, oricum din cel terminologic contradicția rămîne și generează relativ confuzie. Pentru a tălmăci în termeni actuali problema, vom spune deci că un artist este impersonal adică obiectiv în sensul că se situează în perspectiva genericității omenești, deci a esențialității și universalității sale, și este personal, adică subiectiv în sensul că dă formă individuală, proprie, ideilor și intuițiilor sale. Arta se dovedește astfel încă o dată, dar într-un sens mai special, așa cum Lukács a numit-o, o „imposibilă sinteză" între obiectivitatea și subiectivitatea creatorului ei.

În apărarea pe care Maiorescu și-a expus-o singur în *Contraziceri ?*, el dă impersonalității un înțeles cu precădere etic, iar individualității unul mai ales estetic : „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis*, cum zise Spinoza, este o «idee platonică» ; Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectului dobîndită, manifestarea în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, și o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială. Leiba Zibal din *Făclia de Paști* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Și Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării, și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului."[1]

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, p. 309.



Scanned with OKEN Scanner

Nu este desigur în linia interesului nostru de a stărui acum asupra faptului că Maiorescu împinge aici demonstrația sa către o teorie a tipizării în artă.[1] Ceea ce vrem să observăm este că, pusă în felul acesta, problema nu mai are tot aceleași vechi semnificații de la 1886, cînd Maiorescu urmărise să statueze diferența de esență dintre critici și creatori. Căci o anume impersonalitate a percepției, dar în același timp și o anume personalitate a expresiei îl caracterizează și pe critic. Și iarăși ne lovim astfel de o incertitudine terminologică. Nu însă și de una mai substanțială, căci gîndul criticului ni se pare nu prea greu de reconstituit. După ce definise pe poet prin caracterul lui puternic personal și indicase neputința lui Voltaire „de a simți *exprimarea* lumii ieșită din prisma lui Shakespeare", autorul scria mai departe : „Căci prisma poetului este menită a răsfrînge raza directă a luminei, dar nu este menită a mai răsfrînge raza odată răsfrîntă de o prismă străină.

Aceasta însemnează individualismul poetului.*

Criticul, din contra, pre cît este mai puțin impresionabil pentru însăși lumina directă a obiectelor (din care cauză nici nu se încheagă în el vreo senzație a lumii pînă la gradul de a cere manifestare în formă poetică), pre atît este și mai puțin individual. Căci criticul este tocmai foarte impresionabil pentru razele răsfrînte din prisma altora, și individualitatea lui este dar consumată în înțelegerea și simțirea altor individualități.

Criticul este din fire transparent ; artistul este din fire refractar.

Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poeților ; esența poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie.

De aceea criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor ; artistul nu poate fi decît părtinitor."

În fața unor atari disocieri, e limpede că sensul personalității și impersonalității primește iarăși o accepție

---

[1] Vezi în acest sens G. Bogdan-Duică : *Studii și articole*, Editura Minerva, 1975, pp. 170—172.

* Individualismul, în acest înțeles, nu are dar nimic a face cu egoismul (nota lui T. Maiorescu).



Scanned with OKEN Scanner

contextuală. Căci nu impersonalitatea percepției îi desparte pe critic și creator, ci obiectul ei : la cel dintîi lumea artei, la celălalt lumea naturii. Și nici personalitatea expresiei nu îi desparte, ci felul acesteia : limbajul intelectual la primul, limbajul ficțional la al doilea. Oricum însă, Maiorescu are intuiția statutului diferențial al criticii în raport cu literatura, sub motivul obiectivității funciare a uneia și subiectivității ireductibile a celeilalte.

Discriminarea a fost adesea contestată și îndoielile n-au dispărut nici azi, ba chiar cunosc, sub unele impulsuri de prestigiu, o regretabilă recrudescență introducînd confuzia acolo unde luciditatea maioresciană își dovedise mai convingător valoarea. Cum despre astfel de opinii privitoare la statutul criticii vom mai avea prilejul să mai discutăm, ne mulțumim acum a remarca doar faptul că importantele distincții pe care Maiorescu le propune sînt chestionabile doar printr-o anumită lipsă de suplețe dialectică, necum prin spiritul ce le animă. Așa de pildă autorul nu are în vedere mai departe și alte implicații ale receptivității critice, care, dacă există cu adevărat și este evident mai largă decît a artistului, nu este totuși fără margini. Căci dacă receptivitatea creatorului e limitată de puterea personalității sale numai la operele și valorile congenere, a criticului este și ea limitată de idealurile și principiile unui anumit sistem estetic, fie acesta explicit sau numai implicit. Criticul nu e un rezonator universal, el are opțiuni artistice inevitabil discriminatorii, dar unghiul perspectivei sale e mai larg, căci criticul nu acționează în lumina preferinței exclusive pentru o formă individuală a viziunii lui asupra lumii, ci în lumina unei viziuni prin excelență informale, pe care însă forme infinit de variate o pot reprezenta la fel de bine. Artistul este asadar un formator al viziunii, criticul dimpotrivă e un vizionar al formei.

Articolul *Poeți și critici* trebuie să ne preocupe însă și din alte puncte de vedere, referitoare de asemeni la statutul criticii. Aici proclamă Maiorescu triumful acțiunii sale generale și în concluzie inactualitatea criticii de la un moment dat încolo. Această neîncredere într-un destin mai generos al disciplinei exegetice, pe care însuși o

inaugurase totuşi, i-a fost adesea reproşată. Din nou e însă necesar să înţelegem textele în spiritul şi nu în literalitatea lor. Căci autorul operează cum se va vedea cu două noţiuni de critică : o critică de amplă anvergură, orientînd direcţiile mari ale culturii şi, în afara ei, o critică de analiză consacrată operelor individuale. Constatînd progresele înregistrate de noua direcţie culturală, Maiorescu scrie : „În proporţia creşterii acestei mişcări, scade trebuinţa unei critici generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate.“ Fruntaşul junimist e deci convins de forţa binefăcătoare a exemplului şi de caracterul ireversibil al noii dezvoltări superioare a literaturii. Cel ce se ridicase altă dată contra ideii despre „mersul de la sine“ al culturii să fi ajuns acum la o opinie contrară ? Chiar dacă viziunea maioresciană se limitează la direcţiile mari ale unei anume dezvoltări istorice, e imposibil să nu descifrăm în ea absenţa unei înţelegeri mai complexe a rostului activităţii critice. Căci tocmai pentru ca un bun exemplu să lucreze asupra contemporaneităţii sale e necesară critica, în calitatea ei de instrument de conştientizare a mişcării literare. Credinţa că, în lipsa criticii, distincţia valorilor de nonvalori rămîne cu putinţă e o iluzie cu totul contraindicată la începuturile oricărei direcţii culturale noi şi spre norocul dezvoltării noastre literare de acum un veac ea n-a dat rezultate practice şi n-a împiedicat în nici un fel proliferarea şi consolidarea criticii moderne.

Dar la ideea caracterului inactual al unei critici generale, ideologul junimist adăuga o nuanţare importantă întrucît putea deschide drumul unei parţiale recunoaşteri : „Nu e vorbă, apreţierile critice izolate nu vor lipsi şi nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mişcare intelectuală [ . . . ] Dar aceste sunt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ştearsă de la ordinea zilei pentru părţile esenţiale în literatura proprie şi în ştiinţa teoretică.“ Rolul criticii i se părea lui Maiorescu încă actual numai pentru lărgirea şi desăvîrşirea succeselor deja realizate. Această misiune, „misiune dealtminteri totdeauna modestă, dar nu



Scanned with OKEN Scanner

fără importanţă în modestia ei", era circumscrisă de critic la operaţii şi preocupări conjuncturale şi subsidiare : „Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou : în dreapta şi în stînga trebuiesc desfundate alte şiroaie, care să întărească mişcarea principală, mişcarea însăşi trebuie să pătrundă mult mai afund". De la înalta demnitate pe care cu un sfert de veac în urmă o conferise criticii Radu Ionescu, era cu siguranţă o întoarcere din drum, chiar dacă idealurilor excesiv romantice de la 1861 le lua acuma locul un program pragmatic şi precis tocmai prin limitele sale liber asumate.

O anumită oscilaţie se simte însă permanent în frazele lui Maiorescu şi faptul este cu atît mai semnificativ cu cît sîntem în faţa unui autor de obicei tranşant şi categoric : „Fără îndoială, rectificările, mai ales în materie de ştiinţă, nu vor putea lipsi uneori din o apreţiare a operelor celor mai bune ; fără îndoială, în mijlocul unei activităţi critice pentru răspîndirea lucrărilor sănătoase se va simţi pe ici, pe colo şi necesitatea unei loviri directe în contra nulităţilor, care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturei : un energic «în lături !» va trebui dar din cînd în cînd să fie rostit în orice mişcare intelectuală.

Însă de aici nu rezultă că ar fi bine să se piardă acum timpul cu o tendinţă critică în contra acelora care au meritul de a reprezenta astăzi însăşi mişcarea cea bună în o parte esenţială a ei."[1] Dacă acest ultim pasaj are menirea să deschidă calea argumentaţiei în favoarea lui Alecsandri, supus atunci, în comparaţia cu Eminescu, unor contestaţii cam dure, cel anterior recunoaşte, în ciuda tuturor rezervelor şi a restricţiilor exprimate („uneori", „pe ici, pe colo"), legitimitatea criticii. Sintetizînd aşadar, am putea spune că disciplina criticii va continua să funcţioneze totdeauna, dar numai prin „apreţieri izolate" într-un ansamblu cultural eminamente pozitiv, iar cît priveşte funcţia negatoare, aceasta se va exercita şi ea, dar numai „din cînd în cînd". Dacă trecem peste precizările limitative care atestă în substanţă un optimism cam su-

[1] Titu Maiorescu : *op. cit.*, pp. 286—287.



Scanned with OKEN Scanner

recomandările, împrumutîndu-i în același timp deschiderea cuprinzătoare și predilecția pentru orientare cu corolarul neglijării laturii aplicative. Chiar în domeniul criticii estetice, într-un domeniu deci mai specializat, ideologul junimist rămîne, cum observa Pompiliu Constantinescu, un critic „mai mult al generalului decît al individualului !"[1]. Structura personalității sale despre al cărei pragmatism s-a discutat atîta era în fond orientată spre sistematizări și generalizări, chiar spre un oarecare logicism canonizant ce nu numai o dată îngusta contactul cu autentica înfățișare a realității. Critic de idei și anume de idei generale, pasionat de a pune ordine în haosul realului prin îndrumări într-adevăr de bun augur, Maiorescu s-a călăuzit în practică după principii ele însești generale, cu caracter adeseori speculativ și de orientare mai curînd antropologică decît sociologică. E limita firește inerentă a aderenței sale la idealism, preocupat prin excelență de explicația creației ca și a formelor culturii și civilizației prin intervenția unei naturi umane nedeterminate, și mai puțin, sau chiar deloc, de explicația acesteia din urmă.

Împrejurarea se distinge cel mai bine în studiul din 1889, *Eminescu și poeziile lui,* unde, preluînd teoria schopenhaueriană a geniului, Maiorescu vorbește despre creautorul *Luceafărului* întocmai ca despre o esență dincolo de timp și spațiu, căutîndu-i explicația în sine și cîtuși de puțin în contextura existenței sale. Omul nu este deci o unitate a relațiilor sociale, ci o realitate absolut autonomă, ireductibilă și incomprehensibilă prin metodologia științelor umane, a căror noțiune criticul o și evită mai în genere în scrierile sale. „Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. Ar fi

---

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, p. 518. Pentru alte aspecte și probleme complementare vezi și Vladimir Streinu : *Clasicii noștri,* Editura Tineretului, col. „Lyceum", 1969, pp. 63—80. Pentru virtuțile de gînditor ale lui Maiorescu cea mai completă lucrare este aceea recentă a lui Simion Ghiță : *Titu Maiorescu, filosof și teoretician al culturii,* Editura Științifică, 1974.



Scanned with OKEN Scanner

fost crescut Eminescu în România sau în Franța, și nu în Austria și în Germania ; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere ; ar fi fost așezat în hierarhia statului la o poziție mai înaltă ; ar fi întîlnit în viața lui sentimentală orice alte figuri omenești — Eminescu rămînea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat.“ Lumea poetului „era aproape exclusiv lumea ideilor generale“ încît „tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană îi erau indiferente“. Aceasta era deci caracteristica esențială a lui Eminescu : „naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească“ sau, cum se exprimă mai departe vechiul teoretician al impersonalității artistului : „Seninătatea abstractă, iată nota lui caracteristică în melancolie ca și în veselie“[1]. Separarea arbitrară, metafizică dintre personalitatea artistică și personalitatea umană, din care Mihail Dragomirescu va face mai tîrziu temelia sistemului său de estetică, reprezintă rădăcina principală a ceea ce putem considera a fi într-adevăr exagerarea autonomistă a lui Maiorescu și nicidecum disociaționismul necesar al criticii axiologice, care combate doar confuzia valorilor și nu interferența lor indispensabilă.

Înțelegerea indeterministă a personalității lui Eminescu atestă încă o dată și fără nici un echivoc preeminența principiului antropologic al „naturii umane“ asupra celui sociologic care definește ființa omenească drept unitate a raporturilor ei cu ceilalți. Nici unul dintre tinerii apropiați lui Maiorescu și care vor participa la bătălia pentru apărarea ideilor și atitudinii profesorului lor în fața marelui atac dezlănțuit de Gherea[2] nu va putea să depășească acest prag al propriei formații intelectuale, ca și

---

[1] Titu Maiorescu : *op. cit*, vol. II, pp. 330—334.

[2] Despre contribuția acestora vezi Pompiliu Marcea : *op. cit.*, pp. 160—182 ; Z. Ornea : *op. cit.*, pp. 404—429 și Adriana Iliescu : *Revistele literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, 1972, pp. 41—58.



Scanned with OKEN Scanner

firește al poziției de clasă, ba chiar, Dragomirescu va ajunge pînă la un „abuz de estetism", cum i-o va reproșa tot un discipol maiorescian, anume Lovinescu, singurul poate cu o înțelegere lucidă asupra autenticei intercondiționări dintre creația artistică și societate.

Dar dacă limita lui Maiorescu este această regretabilă opacitate în fața corelațiilor dialectice ale realității și, corespunzător acesteia, în fața noțiunii de tendință ca însușire obiectivă a creației spirituale, limită sesizată și întrecută cel dintîi cum vom vedea de Gherea, de unde și necesitatea efectiv istorică a acțiunii lui, ar fi nedrept să-i imputăm și cine știe ce erori imaginare printr-o extensie cam incorectă a minusurilor ideologice asupra tuturor soluțiilor sale în probleme de estetică sau de orientare a culturii. Căci chiar dacă ideile lui Maiorescu nu sînt întotdeauna strict originale, nici în contextul nostru național necum în cel universal, și le putem descoperi atît la precursori[1], cît și la adversari contemporani[2], criticul junimist rămîne unicul care, prin forța autorității și a personalității lui cu totul extraordinare, a trasformat niște premise teoretice și generale în veritabile coloane de granit care susțin și modelează solidul edificiu al culturii și al literaturii noastre naționale.

---

[1] Vezi G. Ibrăileanu : *op. cit.*, vol. 1, pp. 47—51 ; E Lovinescu : *op. cit.*, vol. I, pp. 268—273 ; Adrian Marino : *Din istoria teoriei «formă fără fond»*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Tomul XIX, 1968, pp. 185—188 și Z. Ornea : *op. cit.*, pp. 166—168.

[2] Vezi Dan Mănucă : ***Critica literară junimistă***, Editura Junimea, 1975, p. 63 ; Georgeta Antonescu : *Conceptul de critică literară în dezbaterea presei transilvănene din deceniile 7 și 8 ale secolului al XIX-lea*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Philologia, fasciculus* 2, 1971, pp. 91—99. Despre Aron Densușianu, cel mai important și mai interesant adversar al lui Maiorescu pe tărîmul esteticii și criticii literare, unde introduce și cîteva considerații menționabile, firește nu în cartea noastră care nu este o istorie a criticii în întregimea ei, vezi competentul studiu monografic al aceleiași autoare, apărut la Editura Dacia în 1974.



Scanned with OKEN Scanner

firește al poziției de clasă, ba chiar, Dragomirescu va ajunge pînă la un „abuz de estetism", cum i-o va reproșa tot un discipol maiorescian, anume Lovinescu, singurul poate cu o înțelegere lucidă asupra autenticei intercondiționări dintre creația artistică și societate.

Dar dacă limita lui Maiorescu este această regretabilă opacitate în fața corelațiilor dialectice ale realității și, corespunzător acesteia, în fața noțiunii de tendință ca însușire obiectivă a creației spirituale, limită sesizată și întrecută cel dintîi cum vom vedea de Gherea, de unde și necesitatea efectiv istorică a acțiunii lui, ar fi nedrept să-i imputăm și cine știe ce erori imaginare printr-o extensie cam incorectă a minusurilor ideologice asupra tuturor soluțiilor sale în probleme de estetică sau de orientare a culturii. Căci chiar dacă ideile lui Maiorescu nu sînt întotdeauna strict originale, nici în contextul nostru național necum în cel universal, și le putem descoperi atît la precursori[1], cît și la adversari contemporani[2], criticul junimist rămîne unicul care, prin forța autorității și a personalității lui cu totul extraordinare, a trasformat niște premise teoretice și generale în veritabile coloane de granit care susțin și modelează solidul edificiu al culturii și al literaturii noastre naționale.

---

[1] Vezi G. Ibrăileanu : *op. cit.*, vol. 1, pp. 47—51 ; E Lovinescu : *op. cit.*, vol. I, pp. 268—273 ; Adrian Marino : *Din istoria teoriei «formă fără fond»*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Tomul XIX, 1968, pp. 185—188 și Z. Ornea : *op. cit.*, pp. 166—168.

[2] Vezi Dan Mănucă : ***Critica literară junimistă***, Editura Junimea, 1975, p. 63 ; Georgeta Antonescu : *Conceptul de critică literară în dezbaterea presei transilvănene din deceniile 7 și 8 ale secolului al XIX-lea*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Philologia, fasciculus* 2, 1971, pp. 91—99. Despre Aron Densușianu, cel mai important și mai interesant adversar al lui Maiorescu pe tărîmul esteticii și criticii literare, unde introduce și cîteva considerații menționabile, firește nu în cartea noastră care nu este o istorie a criticii în întregimea ei, vezi competentul studiu monografic al aceleiași autoare, apărut la Editura Dacia în 1974.



Scanned with OKEN Scanner

Două lucruri trebuie să reținem în special înainte de a merge mai departe : 1) născută în haina prea largă a criticii generale, critica estetică s-a manifestat la început mai mult ca o critică de principii decît ca una aplicată, analitică și 2) principiile ei s-au sprijinit în întregime pe viziunea precumpănitor antropologizantă și idealistă a celui care a fundamentat-o, de unde limita mai generală și de fond a intuițiilor sale realiste. Este un fapt cu totul evident că Maiorescu reprezintă, în anii acțiunii sale literare, un stadiu relativ înlocuit, în evoluția esteticii europene, prin perspectivele pozitivismului și ale înțelegerii deterministe. Nu numai Gherea și adepții lui vor remarca împrejurarea, dar chiar o parte dintre junimiștii tineri, întorși mai de curînd din Occident, unde putuseră să ia contact cu problematica mai nouă a esteticii contemporane. Subliniind atenția lui Maiorescu față de latura formală a operelor literare, N. Petrașcu scria : „Între acestea, critica se reînnoia în Europa. Pe de o parte un nou element, *ideea*, începea a fi considerată în artă în locul întîi și *forma* a cădea pe un plan secundar, iar pe de alta, critica, din literară propriu-zis, cum era, deveni istorică, științifică.“ Operațiile și obligațiile criticii moderne sînt, după tînărul discipol maiorescian, mai complicate decît ale celei vechi, care se mărginea la studiul scriitorilor, „luînd pe fiecare din ei numai pe laturea individuală și considerînd ideile și formele lor ca efecte numai ale unei firi misterioase, a nepătrunsului și nediscutatului lor talent. Ei apăreau ca niște semizei, liberi cu desăvîrșire în cugete și patimi, iar operele lor erau operele inspirațiilor providențiale, întrevederilor cu muzele.“ Originea acestor idei ale criticii metafizice, cum o numise Gherea, trebuie căutată după N. Petrașcu la Platon, Aristotel și Horațiu, cu alte cuvinte în gîndirea clasică ce promova un ideal de artist suprauman, înzestrat cu puteri creatoare de esență divină. Descoperind într-o astfel de concepție „ceva mai nobil, mai moral și poate chiar mai estetic“, Petrașcu își trădează însă cu totul alte preferințe căci, zice el, : „Ceea ce lipsea însă în acest fel de vedere era adevărul,



Scanned with OKEN Scanner

era o știință, care să încerce a face oarecari legi din observarea faptelor și care să dezvăluiască unele cauze ale literaturei". Pentru tînărul critic, entuziasmat de mișcarea ideilor contemporane, dintre ai cărei reprezentanți citează pe Taine, Brandes și Van Laun, „ținta supremă a criticei științifice, ca a oricărei științe, e de a găsi, în măsura posibilului, legile ce domnesc peste fapte, ceea ce e neschimbător în schimbător, și deci de a putea prevedea dintr-un număr de fapte, dintr-un număr de date, cum se prevăd în astronomie mișcările aștrilor, de mai înainte felul de gîndire și de simțire ale unui poet, ale unei epoci, ale unei societăți". Exagerarea scientistă este surprinsă cu exactitate de Petrașcu și, lucru foarte semnificativ, fără rezerve, fără distanțare.

Ceea ce constituie de asemenea un element diferențial foarte adînc al criticii moderne este viziunea sa deterministă, constînd în faptul de a considera „pe scriitori legați între ei prin o sumă de condiții firești și sociale generale, care au venit în ajutorul talentelor lor. Ea așază îndăratul scrierilor și ideilor, alături cu partea real misterioasă a talentelor, aceste înrîuriri pămîntești ca niște mici făclii luminătoare, care, dacă nu au puterea de a limpezi tot misterul, ne împrăștie în parte întunericul desăvîrșit de mai înainte." Corelarea considerațiilor lui Petrașcu cu problematica sociologiei literare se impune într-un mod de-a dreptul remarcabil, căci iată cum se exprimă autorul mai departe, cu gîndul evident la Taine, dar prevestind parcă pe un contemporan al nostru, teoreticianul conceptului de „viziune asupra lumii", anume Lucien Goldmann : „critica contimporană micșorează oarecum personalitatea individuală a scriitorilor cu partea ce o dă forței lucrurilor și ideilor din aer. Ea demonstră deci — și aceasta e o observare interesantă — că numărul, masa, poporul, are el însuși partea lui în ideile literare ale unei epoci și călăuzește pînă la un punct capetele de elită." Și autorul adăuga cu o reală pertinență față de problemă : „Rămîne neapărat să se constate calitatea sau necalitatea părții aceleia de gîndire adusă de popor în formula predomnitoare a unei epoci".



Scanned with OKEN Scanner

La sfîrșitul relatării sale, Petrașcu conchidea : „Aceasta e în prezent direcțiunea criticei în Europa“ și referindu-se la Maiorescu observa : „fie că principiile sale nu-i mai permiteau să se modifice, fie că alte rațiuni îl opreau, nu voi să se puie la curent cu această direcțiune. D-sa continuă a se preocupa, ca și în primele sale lucrări, de forma poeziei și de a semnala defectele și calitățile operelor literare“, limitîndu-se deci la o critică estetică de tip normativ. Justificarea ei stă însă după tînărul discipol în necesitatea căreia i-a corespuns, întrucît „numai prin critica d-sale am putut păși mai departe. Odată terenul curățit de atîtea prejudiții literare, de atîtea erori, de atîtea confuzii — rezultatul activității critice a d-lui Maiorescu — a fost lesne să ne gîndim la ce ne rămîne de făcut potrivit curentului ideilor nouă.“[1] Acest „curent al ideilor nouă“ pare a-l fi separat în cele din urmă pe N. Petrașcu de Junimea, după cum mărturisește el însuși în autobiografia sa : „Dar de cîtva timp nu mă mai împăcam cu principiile criticii lui. Citisem pe scriitorii și criticii noi, pe Sainte-Beuve, Taine, Brunetière și alții, ca și pe unii italieni ca De Sanctis și Zumbini : urmăream regulat revistele *Mercure de France*, *La Revue de Paris*, *Nuova Antologia*, care răsfrîngeau în cronici amănunțite și mișcarea literară germană și vedeam în ele mersul ideilor critice care erau altele decît cele de la 1860, la care se oprise Maiorescu.“ Și mobilul disidenței lui Petrașcu, cu aluzie directă la concepția maestrului privind pe Eminescu, e formulat fără nici un echivoc : „Îmi dădeam de pildă seama că părerea lui, cum că talentul este același, fie că se naște în pădure, fie că se naște în Paris sau Berlin, fie că trăiește în timpul nostru, fie că a trăit în timpul Renașterii, nu mai era o părere admisibilă“. La rîndul său, Maiorescu adopta o atitudine foarte rezervată cu privire la noile tendințe ale criticii. Iată cum relatează Petrașcu în aceleași pagini memorialistice vizita profesorului său cu prilejul apariției studiului pe care cel dintîi i-l consacrase și unde se găsesc disocierile pe care le-am notat mai sus : „El îmi mulțumi în aparență ; îmi vorbi cu multă rezervă

[1] N. Petrașcu : *Icoane de lumină*, ed. cit., pp. 136—140.

de critica nouă, istorică și științifică și termină zicîndu-mi : Părerea mea e că această critică, pentru care ai înclina și d-ta, nu poate fi decît un curent trecător, deoarece se ocupă cu chestiuni secundare, ca mediul social"[1]. Astăzi încă, după mai bine de trei sferturi de secol, sînt unii care mai gîndesc la fel, deși critica de orientare deterministă n-a trecut, ci dimpotrivă s-a maturizat continuu, justificîndu-și existența și confirmîndu-și posibilitățile superioare.

Încît previziunea realistă nu-i aparținea lui Maiorescu, ci tînărului său discipol, ce intuia și chiar înțelegea tendințele înnoitoare ale criticii moderne, deși el singur nu le-a fost la noi cel mai substanțial dintre reprezentanți. Oricum poziția lui dizidentă păstrează o semnificație profundă pentru orientarea tinerimii intelectuale românești către sfîrșitul secolului XIX, orientare ce explică în esență ecoul realmente extraordinar pe care studiile critice gheriste îl obținuseră în epocă. Cît de sensibilă este schimbarea atmosferei intelectuale se poate înțelege și prin urmărirea modului de a gîndi problemele și de a face critică al chiar apărătorilor lui Maiorescu contra atacului lui Gherea. Nu e aici un paradox, ci o realitate : nici P. P. Negulescu, nici Dragomirescu nu se mai sprijină în fond pe teoriile originare ale textelor lui Maiorescu, ci într-un fel din ce în ce mai pronunțat pe teorii estetice moderne, citînd în slujba propriilor demonstrații chiar gînditori și critici cultivați de adversari.[2] Modernizarea, nu numai bibliografică, a stilului dezbaterii polemice de descendență junimistă denotă faptul că tendințele înnoitoare ale criticii de la sfîrșitul veacului trecut intrau sub masca unui cal troian în însăși citadela criticii speculative pe care Maiorescu o putuse ilustra cu strălucire în alt moment și în cu totul alte circumstanțe.

Dar cel care, prin repercusiunea acțiunii sale asupra spiritului epocii ca și, firește, prin întîietate, a fost într-adevăr reprezentantul decisiv al marelui curent înnoitor în dezvoltarea dialectică a criticii române este cu

---

[1] N. Petrașcu : *op. cit.*, pp. 65—68.
[2] Cf. Z. Ornea : *Trei esteticieni*, E.P.L., 1868, p. 183 și urm.

siguranță Dobrogeanu-Gherea și faptul se explică bine-înțeles prin caracterul integral distinct al atitudinilor lui principiale și prin puterea de a le fi dat valoare practică în marea confruntare de idei a vremii. Căci nu e vorba doar de amendarea și ameliorarea unei critici ce putea fi revitalizată, ci de o clară și energică orientare nouă, pe alte baze și cu alte idealuri.[1] Desigur, nu trebuie să vorbim nici de o regretabilă discontinuitate, așa cum a putut să pară uneori din perspectiva vechilor rigidități dogmatice. Relația e mai curînd de însumare și de complementaritate dialectică *(Aufhebung)*, ceea ce vrea să spună și negație, dar și o dezvoltare pozitivă prin integrarea, ce se înțelege de la sine, în noi contexte și sisteme de gîndire.

E limpede pentru oricine că ideile lui Gherea au izbucnit și s-au constituit polemic, încît e natural să ne preocupăm încă din capul locului de a răspunde la

---

[1] Vezi și opinia oarecum diferită a lui Mircea Iorgulescu: „Dobrogeanu-Gherea este, în totul, un *reformator*; el nu întoarce spatele trecutului, ci crede într-o ameliorare." *(Postfață* la C. Dobrogeanu-Gherea: *Asupra criticii*, Editura Minerva, seria „Arcade", 1973, p. 304.) Pentru noi Gherea este, cel puțin sub raportul concepției critice, un *revoluționar*. El nu reformează critica moștenită de la Maiorescu, ci o așază pe cu totul alte fundamente, ce țin firește de marxism și de mișcarea de idei de la sfîrșitul veacului trecut. Același Mircea Iorgulescu scrie mai tîrziu: „Se poate spune astfel că, în fondul activității sale, Gherea se opune mai puțin lui Maiorescu decît îl completează și îl continuă, deși continuitatea are aspectul unei rupturi". (Cuvînt înainte la *C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de...*", Editura Eminescu, „Biblioteca critică", 1975, p. 7.) Ce putem spune la aceasta decît: „Ce mai ceartă de cuvinte!" pentru a împăca doi critici a căror confruntare de idei face tocmai interesul și farmecul istoriei literaturii noastre de la sfîrșitul secolului XIX. Căci adevărul este altul: Gherea e mare tocmai prin noutatea concepției sale critice și nu prin cîteva analogii cu Maiorescu care de fapt sînt mai curînd amăgitoare, coincidența unor elemente izolate neangajînd identitatea de ansamblu a sistemelor. Încît iată că bunele intenții nu dau întotdeauna rezultatele scontate, ci poate tocmai dimpotrivă, înlocuind confuzii vechi cu altele la fel de nedorite.

Dealtfel, Mircea Iorgulescu însuși vorbește mai departe despre „sensul acțiunii lui" Gherea ca despre „o soluție de continuitate" (cf. p. 8 sus). Că autorul dă expresiei, „soluție de continuitate" un înțeles cu totul personal nu poate fi desigur vina noastră!



Scanned with OKEN Scanner

aceste întrebări fundamentale : ce duce mai departe el din critica anterioară a lui Maiorescu și ce contestă și respinge din concepția acesteia pentru ca să propună prin contrast soluții proprii, considerate evident superioare ?

Într-o interesantă conferință despre *Arta pentru artă și arta cu tendință*, rostită la 31 martie 1894 în cadrul Cercului de studii sociale din Iași, Gherea va expune printr-o analiză retrospectivă poziția propriei sale școli critice, în raport cu aceea a lui Maiorescu ca și cu aceea de la 1848. Școala patriotică din prima jumătate a secolului a cultivat un anumit tendenționism național, intolerant și exclusivist : „Ea *cerea* artistului, sub amenințarea de a-l declara *imoral* și *trădător de patrie*, să cînte patriotismul, să facă artă națională ; căci reprezentanții ei s-au preocupat de constituirea și consolidarea statului burghez care atunci și-a luat ființă". Cît privește școala lui Maiorescu, „deși clădită pe baza șubredă a metafizicei", ea „era mult superioară acestei doctrini estetice *patriotico-moralistă*, căci, pe cînd cea dintîi îngrădea cîmpul de producțiune al artistului și nici nu lua în băgare de seamă temperamentul lui, aceasta din urmă îi deschidea un cîmp mai liber". Ambele au avut însă limitele lor doctrinale : „Școala metafizică, a «artei pentru artă», pentru că neglija elementul moral și social ; arta «tendenționiștilor naționaliști» pentru că cerea artiștilor numai *un* fel de artă, aceea naționalistă-patriotică". Depășind aceste limite, școala lui Gherea reprezenta sinteza însușirilor pozitive ale predecesoarelor sale : „Concepția științifică de astăzi e o negare a amînduror școlilor, o sintetizare însă în același timp fără să fi fost eclectică". Și oratorul explicitează afirmația sa astfel : „Arta e produsul mediului social și ancestral. Ca produs al acestui mediu opera artistică se răsfrînge la rîndul ei asupra mediului social. În această concepție intră însă și o parte din «arta pentru artă» prin faptul că lăsăm liberă dezvoltarea temperamentului artistic, și partea cea bună din arta patriotico-tendenționistă, care susținea influența operei artistice asupra mediului."[1]

---

[1] *C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de...*, pp. 31—32.



Scanned with OKEN Scanner

Aceste lămuriri tardive, simplificate din nefericire de forma rezumatului în care au fost publicate imediat în presă, au totuși meritul de a fixa cu limpezime discernămîntul atitudinii lui Gherea : pe de o parte negatoare și pe de alta continuatoare. Se înțelege ce apreciază și preia criticul socialist, anume grija față de caracterul estetic al literaturii, în vreme ce rezerva lui privește dezinteresul maiorescian față de idealurile sociale și morale ale artei. Încă din primul text polemic, *Personalitatea și morala în artă*, în care speculează aparenta contrazicere dintre impersonalitatea și pe de altă parte personalitatea creatorului, asupra căreia ne-am mai oprit odată pentru a constata plurivalența sensurilor conferite lor de Maiorescu și, prin urmare, caracterul evident neînțelegător al criticii lui Gherea, acesta își expune printr-o amplă demonstrație concepția despre moralitatea artei. El se opune teoriei despre o influență etică în sine a esteticului, căci nu primește cîtuși de puțin premisa ei : emoția impersonală. Moralitatea unei opere de artă e pentru Gherea strîns determinată de atitudinea morală a artistului. Căci, zice Gherea, dacă e adevărat ce spune Maiorescu în *Poeți și critici*, anume că în opera de artă, în mod inevitabil, se imprimă specificul unei anume individualități, atunci din ea făcînd o importantă parte și atitudinea morală a artistului, se înțelege limpede că acea operă va fi sau nu va fi morală în funcție de însuși creatorul ei.

Dar Gherea nu desparte totuși moralitatea artei de valoarea ei estetică, ci numai stabilește între ele un alt raport decît cel demonstrat de Maiorescu, sau mai curînd o altă explicație a funcționalității lui. Dacă moralitatea artei izvorăște pentru autorul *Criticelor* din chiar valoarea pur estetică a unei opere, la Gherea sursa este nu talentul ca atare, ci atitudinea morală a artistului, pe care opera nu face decît să o exprime mai bine sau mai rău în funcție de calitatea ei estetică : „dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizătoare, cu cît artistul însuși va sta



Scanned with OKEN Scanner

la mai mare înălțime morală ; și cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în operă, cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizătoare a operei lui. Așadar opera artistică va fi cu atît mai moralizătoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist și cu cît execuția ei va fi mai genială."[1]

Așadar, putem zice și noi, moralitatea intrinsecă a artei e înlocuită aici cu moralitatea personală a artistului, ceea ce ne-ar putea conduce la concluzii ciudate și contradictorii, ca de pildă aceea că opera unui François Villon e imorală. Corespunzător neînțelegerii personalității și deopotrivă impersonalității artistului, Gherea nu separă acum între omul privat și cel creator, care alcătuiesc desigur ambii pe artist și care nu sînt fără legătură între ei, dar care nu trebuie nicidecum din pricina aceasta confundați. Distincția dintre un eu empiric și un eu profund, pe care critica de mai tîrziu o va exagera în numele independenței absolute a artistului, lipsește în concepția lui Gherea cu desăvîrșire, fapt care se repercutează negativ asupra analizelor concrete. Căci viziunea absolutizantă atît a dependenței cît și a rupturii dintre artist și om este la fel de eronată și dăunătoare. Interesat, cum vom vedea, de legătura cauzală a artistului cu mediul, cu atmosfera epocii și cu condițiile sale sociale, Gherea va pune un accent stăruitor pe explicația deterministă, ceea ce nu este firește imputabil, dacă lui nu i-ar fi lipsit o noțiune de o importanță decisivă în critica marxistă actuală, anume mediațiile care realizează practic legătura dintre artist și diferitele instanțe supraordonate și preexistente.

Ideea însă de determinism pe care autorul *Studiilor critice* o introduce în literatura noastră este incontestabil meritul fundamental al contribuțiilor sale constructive. Că viziunea lui explicativă, fundamentată pe principii și pe interpretări marxiste și sociologice, simplifică adesea multe dintre relațiile artei cu structurile determinante, aceasta este ceea ce se poate regreta, deși o perspectivă

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : ***Studii critice***, vol. I, E.S.P.L.A., 1956, pp. 37—38.



Scanned with OKEN Scanner

istoristă va înțelege caracterul pînă la un punct inevitabil al acestei limite. Exagerarea este, cum se știe, în însăși firea confruntărilor polemice și Engels singur prevenea odată împotriva lor, pentru a nu se confunda accentele conjuncturale cu adevărurile mari, principiale : „De faptul că uneori tinerii dau laturii economice mai multă importanță decît i se cuvine sîntem vinovați în parte noi înșine, Marx și cu mine. Față de adversari a trebuit să accentuăm acest principiu fundamental, pe care dînșii îl negau, și n-am avut întotdeauna vreme, loc și prilej să acordăm suficientă atenție celorlalți factori care participă la această interacțiune. Dar, de îndată ce ajungeam la expunerea vreunei perioade din istorie, deci la aplicarea practică, lucrurile se schimbau, și aici nu mai era cu putință nici o eroare. Din păcate însă prea des se întîmplă să crezi că ai priceput perfect o teorie nouă și că o poți mînui fără dificultate de îndată ce ți-ai însușit — și nici măcar întotdeauna bine — principiile ei fundamentale. Or, de acest repros nu-i pot scuti pe unii dintre «marxiștii» de dată recentă și datorită acestui fapt s-a și creat uneori, o confuzie de neînchipuit."[1] În ce măsură și lui Gherea însuși i s-ar putea aduce un repros identic rămîne încă de văzut.

Dar, înainte de a trece la analiza textelor concrete prin care criticul român a introdus la noi principiile explicației deterministe, să ne reamintim soluția marxistă autentică, așa cum Engels a reformulat-o într-un pasaj, dealtfel bine cunoscut, dintr-o scrisoare adresată în 1890 lui Bloch : „... Potrivit concepției materialiste a istoriei, factorul hotărîtor în istorie este *în ultima instanță* producerea și reproducerea vieții reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Și dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este *singurul* hotărîtor, preface teza de mai sus într-o frază goală, abstractă și absurdă. Situația economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii : formele politice ale luptei de clasă și rezultatele ei — constituțiile statornicite de clasa biruitoare după cîștigarea luptei etc. —, formele

[1] Marx, Engels : *op. cit.*, p. 97.



Scanned with OKEN Scanner

juridice, fără a mai vorbi de oglindirea tuturor acestor lupte reale în mințile participanților, teoriile politice, juridice, filozofice, concepțiile religioase și dezvoltarea lor ulterioară într-un sistem de dogme, toate aceste elemente exercită de asemenea o influență asupra desfășurării luptelor istorice și determină, în multe cazuri, în special *forma lor*. Există aici o interacțiune a tuturor acestor elemente, în cadrul căreia mișcarea economică, croindu-și drum prin mulțimea nesfîrșită de întîmplări (adică de lucruri și de evenimente a căror legătură internă este atît de îndepărtată sau atît de greu de stabilit, încît o putem considera ca inexistentă și deci trece cu vederea), se impune în cele din urmă ca ceva necesar. Altminteri aplicarea teoriei la o perioadă istorică oarecare ar fi mai ușoară decît rezolvarea unei ecuații simple de gradul întîi."[1]

Să folosim aceste indicații ca un instrument de lucru, pentru a înțelege cu exactitate și meritele, dar și limitele criticii lui Gherea. După ce expusese mai întîi *Concepția materialistă a istoriei* în cadrul Cercului de studii sociale de la București, în 1892, criticul se va ocupa într-un articol de o relație fundamentală pentru metoda și concepția lui literară : *Materialismul economic și literatura*. Expresia „materialismul economic" este mai mult decît inadecvată pentru a defini concepția marxistă și faptul nu rămîne fără repercusiuni, căci autorul leagă, cum vom observa îndată, literatura și progresul ei de starea și nivelul forțelor de producție simplificînd enorm adevărata lor relație. „Teoria materialismului economic, scrie Gherea, constată un adevăr sociologic important, că structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice." Remarcăm imediat că „în ultimă instanță" devine aici „în primul rînd", ceea ce iarăși nu este întîmplător. Legătura dintre o criză economică și una literară i se pare criticului indiscutabilă : „Aceleași cauze economico-sociale, cari în cele patru decenii din urmă au creat, dintr-o parte, o

[1] **Marx, Engels : *op. cit.*, p. 94.**



Scanned with OKEN Scanner

puternică clasă burgheză și ne-au introdus în rîndul popoarelor civilizate, iar pe de altă parte au făcut să se distrugă pădurile, să secătuiască pămîntul, să se ruineze gospodăriile țărănești și să ni se creeze o stare de criză economică persistentă, aceleași cauze care ruinează talentele distrug vlaga și entuziasmul din toate manifestările noastre intelectuale : științifice, morale, artistice." Dar dacă această criză economică persistentă la care se referă autorul în 1895 își are rădăcinile în ultimele patru decenii, adică începînd de pe la 1855, cum se mai explică atunci marea epocă literară reprezentată de Junimea ? În realitate seceta literară la care se gîndea Gherea era mult mai recentă și nu corespundea nici ea vreunei crize economice acute, necum cronice, căci dimpotrivă, la sfîrșitul secolului XIX progresul României într-un sens modern devine mai accentuat. Încît e greu de spus că faptele confirmă teoria. Relația e complicată tocmai de mediațiile numeroase pe care Gherea pare a le ignora.

Este adevărat că el subliniază în repetate rînduri marile dificultăți ale unei atare cercetări, mai ales că materialismul economic e considerat nu „o dogmă religioasă ce ar închide drumul cercetărilor, ci mai curînd *un metod adevărat* pentru cercetările științifice". Numai că pentru Gherea dificultatea cea mai importantă nu constă în precizarea și cunoașterea acelei interacțiuni de factori intermediari, prin care se realizează practic legătura de determinare, ci doar în studierea unui *cum* abstract, adică a unei modalități desprinse tocmai de mecanismul ei concret. „Așa spre pildă, în cazul nostru special, trebuie să arătăm că pricinile economico-sociale, și anume acele de cari vorbim, sunt acele cari în primul rînd produc criza literară. Mai departe trebuie să arătăm, și aceasta e mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare, sau mai bine zis, în anumite curente literare." Și Gherea insistă : „Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studiarea literaturei. Acest *cum* în primul rînd încurcă și



Scanned with OKEN Scanner

pe protivnicii, dar şi pe adepţii teoriilor despre cari vorbim."

Să vedem însă cum ni-l explică autorul. Continuarea articolului — s-o spunem franc — este departe de a fi lămuritoare. Gherea repetă cele spuse despre caracterul antidogmatic al metodei şi despre greutatea aplicării ei, aproape în aceiaşi termeni : „E foarte important de ştiut că structura economică a societăţii hotărăşte în primul rînd felul manifestărilor ei sufleteşti, cum e spre pildă literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară. În fiecare caz special trebuie de cercetat cum anume influenţează şi hotărăsc cauzele economice, manifestările literare." La aceste locuri comune, Gherea nu adaugă decît puţine nuanţe privitoare la cele trei „părţi" ale unei creaţii literare : „Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist, şi în sfîrşit partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societăţii". Insistînd asupra dificultăţilor pe care le ridică cercetarea modului în care se realizează influenţa economică asupra operelor literare („cum şi în ce fel şi în ce mod" — sic !), Gherea crede că cele trei condiţii necesare şi chiar obligatorii sînt cultura, spiritul analitic şi intuiţia : „pentru aceasta se cer nu numai cunoştinţi aprofundate istorice, economice şi literare, nu numai o putere de analiză, dar negreşit şi o intuiţie artistică, fără de care cele mai multe cunoştinţi nu vor fi de ajuns."[1]

În faptul introducerii în acest loc a intuiţiei şi încă a aceleia artistice, unii au descifrat un merit, în orice caz o probă de rafinament, dar la mijloc e o neînţelegere, căci rolul intuiţiei e pretutindeni important şi a-l sublinia în chip deosebit e necesar numai atunci cînd el devine dominant sau exclusiv, ceea ce nu se poate spune însă despre o cercetare cu caracter teoretic-social. Credem că, pomenind de intuiţie, lui Gherea îi lipseşte mai curînd imaginea exactă a realităţii, adică înţelegerea ace-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *op. cit.*, pp. 357—361.

lor mediații care concretizează practic ceea ce numim determinismul social complex al tuturor activităților spirituale. Relația deterministă e, la autorul *Studiilor critice*, mult prea directă și nu o dată unilaterală, lipsind ideea limpede a caracterului dinamic și a independenței relative a suprastructurii, iar legătura dintre artă și realitatea economică în genere este înlocuită cu aceea dintre artă și dezvoltarea forțelor și mijloacelor de producție, ceea ce mecanicizează evident fluiditatea și complexitatea autenticei determinări ; „Se pare în adevăr curios că felul de producere și distribuire a productelor economice în societate să hotărască felul manifestărilor artistice."[1]

Chiar dacă din ideea de determinism Gherea n-a înțeles întreaga ei complexitate, e în afara oricărei discuții că el a folosit-o cu succes la promovarea unui nou concept de critică, sincronic negreșit cu sensul dezvoltării criticii europene de la sfîșitul veacului trecut, iar în context marxist avînd și meritul unei priorități incontestabile.[2] Textul esențial în care criticul de la *Contemporanul* își va expune viziunea lui metodologică este intitulat în chip cu totul semnificativ *Critica criticei*, și numai la republicarea în volum, desigur din intenția de a-l imper-

---

[1] *Op. cit.*, p. 357. E drept că pe de altă parte Gherea împărtășea credința că, din motive speciale, în România formele au precedat într-o măsură importantă fondul, dar o atare teorie se mărginea la planul strict sociologic al gîndirii lui, fără a genera o perspectivă corespunzătoare în domeniul artei, unde determinismul își menține rolul, dar din păcate caracterul său este prin excelență simplificator, direct și unilateral.

[2] Vezi în acest sens Al. Dima : *Gherea în cadrul criticii științifice europene*, în vol. *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962, pp. 270—278. Cf. și mărturisirea lui Gherea însuși dintr-o scrisoare din 1894 către Kautsky : „Sînt conștient de faptul că articolele mele au multe lipsuri, sînt totuși printre primii care am aplicat la critica literară concepția materialistă a istoriei ; aproape toate articolele mele au apărut cu cîțiva ani înaintea excelentei cărți a lui Mehring" *(apud Documente din istoria mișcării muncitorești din România, 1893—1900*, Editura Politică, 1969, p. 275). (Criticul nostru se referă la lucrarea lui Mehring intitulată ***Legenda Lessing*** și apărută mai întîi sub formă de articole în *Die Neue Zeit*, în 1892.)



Scanned with OKEN Scanner

sonaliza, *Asupra criticei.* El reprezintă cu adevărat nucleul întregii atitudini viitoare a lui Gherea și documentul categoric al disocierii lui de vechea școală critică. Deplîngînd starea generală a criticii contemporane, caracterul ei aservit unor interese partizane, autorul considera însă că : „Pricina stării foarte triste a criticei noastre nu e atît în caracterul criticilor, în însușirile morale și intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greșită care îi călăuzește". Această metodă, pe care Gherea o va numi judecătorească, nu face diferențierile ce se impun și neglijează în genere nuanțele : ea laudă sau condamnă integral. Or, pornind de la postulatul că imperfecțiunea e legată de însești posibilitățile determinate ale ființei omenești, e clar că aprobarea absolută devine cel puțin inadecvată, firește tot așa și un negativism total : „... voi susține acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfînt adevăr și anume : un critic, chiar înainte de a citi o producție literară artistică, poate spune că va cuprinde greșeli, că va avea lipsuri. Pentru ce ? Pentru că absolutul în artă este peste putință, deoarece arta e prea complexă pentru ca ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă." Critica este deci un corectiv obligator al operei de artă. Necesitatea ei nu e conjuncturală, nu se explică prin împrejurări istorice și culturale anumite, ci este inerentă artei însăși.

Criticii unilaterale, Gherea îi contrapune una diferențială, citînd în slujba ei exemple concludente din Faguet și Taine „pentru a arăta cît de imparțială — relativ, bineînțeles — e critica din *Occidentul Europei*, de ce spirit relativist eminamente științific e însufletită. Ea pricepe că un om în general, și mai cu seamă un om genial, e ceva prea complex ; că o creațiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, cari prin faptul că sunt numai laude ori huliri sunt unilaterale. Critica europeană a înțeles că imperfecția omenească fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și, mai mult decît atîta, ea



Scanned with OKEN Scanner

a înţeles că meritele şi neajunsurile, partea negativă şi cea pozitivă a unei creaţiuni artistice se ţin strîns legate, se condiţionează una pe alta şi nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creaţiunei, dacă nu se pricepe partea negativă.“ La o eventuală imputare că excesiva exigenţă şi severitate critică ar dăuna literaturii noastre încă imature, Gherea răspunde că nu indulgenţa relativă o respinge el, ci caracterul inflexibil al exclusivismului la modă, prilej cu care recunoaşte şi anumite insuficienţe ale criticii, legate de complexitatea artei, ca şi de stadiul nu prea avansat al cercetărilor estetice. „În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc şi totodată foarte puţin supusă la legi ştiinţifice. Arta e departe de a avea axiome ca doi ori doi fac patru ; pe de altă parte critica estetică e încă aşa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sunt aşa de imperfecte, încît de multe ori intuiţia, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza.“ Gherea nu întreţine aşadar iluzii cu privire la puterile încă destul de limitate ale criticii moderne ; el ştie chiar „că o obiectivitate absolută e cuvînt deşert“, dar cere criticului să evite o atitudine exclusivistă, fie în sens laudativ, fie în sens negativist. Totul este perfect normal şi acceptabil, singurul lucru curios fiind faptul că Gherea e silit să demonstreze iarăşi caracterul mai mult decît legitim al rezervei critice, într-un moment posterior puternicului criticism pe care l-am fi putut considera impus şi consacrat definitiv de Maiorescu.

Dar Gherea crede, dimpotrivă, că tocmai stilul critic cultivat de precursorul său se face vinovat de unilateralitate şi exclusivism, prin caracterul său eminamente judecătoresc, adică normativ. Explicaţia e simplă : în absenţa unor principii şi norme, critica devine arbitrară. E tocmai ceea ce s-a întîmplat în urma insurecţiei romantice, care a rupt cu regulile şi tiparele clasicizante : „Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocei romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul şi placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca şi în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeştri, de genii,



Scanned with OKEN Scanner

după hatîr, după gradul de prietenie : iată de unde vine și plîngerea artiștilor de la începutul veacului împotriva criticei, cum și superficialitatea criticei, cu mici excepții."

Gherea consideră pe drept cuvînt că o atare critică urma să piară, dar nu înlocuită printr-o alta bazată pe principii și criterii noi, în fine adeovate noii dezvoltări artistice din epoca modernă, ci printr-o critică preocupată de alte idealuri și probleme, sau mai precis de explicarea, de analiza și interpretarea fenomenelor artistice. Refuzul judecății implicat aici, desigur printr-o infiltrație pozitivistă, este nu mai puțin asociabil prea binecunoscutei atitudini reticente a impresioniștilor, de care altfel, prin substanța ideologiei sale critice, Gherea nu poate fi nicicum apropiat. Și iată că istoria se poate repeta într-adevăr, deși mereu din alte perspective : astăzi una dintre orientările așa-numitei noua critică solicită și recomandă iarăși același indiferentism axiologic în încercarea, altfel remarcabilă, de a asigura condiții optime de obiectivitate. Că obiectivitatea criticii nu poate să elimine necesitatea judecății de valoare, căreia tocmai e chemată să-i servească, iată o chestiune care lipsește cu desăvîrșire din prudenta perspectivă a indiferentismului estetic. Dealtfel, oricîtă atenție și stăruință va consacra întotdeauna Gherea laturii aplicative, adică cercetării pozitive, la obiect, din spiritul întregii sale critici nu lipsește nicidecum discernămîntul de valoare, numai că altfel motivat și altfel, uneori, orientat.

Deocamdată însă, referindu-se la cunoscuta teză a lui Maiorescu, despre sfîrșitul unei critici generale, tocmai atunci expusă în *Poeți și critici*, el precizează fără ezitare că nu întreaga critică dispare, ci numai una dintre speciile ei, anume critica intitulată judecătorească și ilustrată chiar de mentorul Junimii, cu mult succes și cu folos egal la vremea ei. Momentul este de a exprima și o leală recunoaștere a meritelor maioresciene : „Această critică, scrie Gherea, a fost și folositoare și trebuitoare și, prin dl. Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing,



Scanned with OKEN Scanner

Schiller, Goethe — cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei.“ Evoluția artistică generală și națională a creat însă condiții noi, cărora vechea critică nu le mai putea corespunde, ceea ce nu însemna însă dispariția criticii în totalitatea ei, ci numai a celei judecătorești. „D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar dimpotrivă, ajunge tot mai puternică.“ Despre „acest fel nou de critică“ vorbește Gherea mai departe, vădindu-și limpede atașamentul față de tipul și modalitatea lui.

Caracterul dominant al criticii moderne e pentru autorul român determinismul. Ea este „întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care privește o operă literară ca un product și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naștere“. Dintre toate aceste „pricini“ cea mai directă și mai apropiată fiind artistul însuși, „cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator. Critica, analizînd viața artistului, sufletul lui, ne explică de ce și cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în samă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai așa cum este și nu altfel ; ne explică pricinile cari au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist și creațiunea sa.“ Prima obligație a criticii este deci operația de investigație biografică și psihologică a creatorului pentru a explica geneza imediată a „productului“, artistic sau, cum se exprimă Gherea, „temelia criticei, cînd e vorba de a statornici legătura între artist și operă, va fi o analiză psihică a artistului“.

Dar de la acest punct de plecare, cercetarea critică se dezvoltă mereu în cercuri tot mai largi și mai cuprinzătoare, căci stările interioare ale unui creator „atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte“, care, la rîndul său, „atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui po-



Scanned with OKEN Scanner

por", încît de la psihologia individuală se trece astfel la cea națională și socială. Drumul acesta poate fi însă parcurs și invers : „în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica pînă la națiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile cari au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural și social, să ne coborîm de la mijlocul natural și social pînă la opera artistică." Sînt prin urmare două tehnici exegetice : una e regresivă, alta e progresivă, desigur fără sensurile și nuanțele pe care le vom întîlni, mult mai tîrziu, la Sartre.

Însă de la analiza influenței mediului asupra operei, adică de la cercetarea fenomenelor genetice, critica trebuie să urmărească și influența operei asupra mediului, sau mai concret „critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce sentimente au condus mîna artistului ? Cari sunt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și cari sunt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt care e tendința socială și morală a operei artistice ?" Asupra înțelesului și mai exact pe care Gherea îl conferă noțiunii de tendință va reveni și el, vom reveni ceva mai jos și noi.

A treia întrebare importantă se adresează tot acestei influențe, privind însă intensitatea și amploarea ei : „cît de mare e această forță ; simțimintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate ; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare ; dacă sugerează anumite concepții filosofice ori sociale, cît de tari sunt aceste concepții și cît de puternic vor fi sugerate ?" E drept să constatăm că operația aceasta nu se mai limitează la investigația ideologică, ci împrumută categoric un aspect axiologic, nefiind doar vorba de semnificația unor tendințe, ci mai ales de calitatea lor, căci cine le asigură puterea de influențare dacă nu arta care le întruchipează ? Problema următoare și finală e pentru



Scanned with OKEN Scanner

Gherea tocmai analiza tehnicii artistului, a mijloacelor sale de expresie : „Prin ce mijloace creaţiunea lui ne influenţează pe noi ?“. Şi criticul concretizează : „Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripţia naturii, combinaţia felurită de icoane (compoziţia ! — n.n. Fl. M.), atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimei, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.“

Sintetizînd, Gherea notează prea bine cunoscutul tetralog al metodologiei sale : „Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră ?“ E vorba aşadar de următoarele probleme : originile şi geneza operei, tendinţa ei şi mijloacele de natură strict estetică. Preocupările sînt astfel trei nu patru : investigaţia sociologică, vizînd determinismul operei, investigaţia ideologică vizînd tendinţa ei şi în sfîrşit investigaţia axiologică vizînd caracterul artistic al tendinţei, adică forţa şi intensitatea ei, precum şi mijloacele de expresie şi compoziţionale. În viziunea generală a fruntaşului mişcării noastre socialiste, critica este deci explicativă, în sens genetic şi determinist, şi analitică şi interpretativă în sens ideologic şi estetic. Este desigur evident că Gherea a acordat o parte decisivă în paginile studiilor sale critice preocupărilor sociologice, fără a corela concepţia deterministă cu problematica estetică specifică. Faptul se poate explica prin cauze polemice, dar şi firește prin abilitarea şi pasiunea criticului pentru cercetarea socială.

Ceea ce onorează spiritul lui Gherea este prudenţa lui ştiinţifică şi permanenta grijă faţă de nuanţe şi dificultăţi, de unde, în pofida unor prea grăbite şi ca atare superficiale acuzaţii, caracterul expres antidogmatic al gîndirii sale. Pentru teoreticianul socialist, erau mai multe de făcut decît fuseseră făcute şi mai cu seamă în domeniul criticii moderne, ca şi în cel al sociologiei generale. „Cînd zicem critică ştiinţifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă [. . .]. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici



Scanned with OKEN Scanner

în sociologie.“ Caracterul lor științific în sensul de științe exacte rămîne prin urmare mai mult o tendință decît o realitate și în aceste condiții „intuiția ajută pe critic mai mult decît știința“. Deși criticului îi sînt necesare cunoștințe aprofundate de psihologie și de sociologie, „în toate acestea tactul și talentul criticului, inspirația, îl ajută minunat ; deci intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică“. Rostul ei fundamental îl fixează Gherea în exercițiul judecății de valoare, menținută deci în ciuda oricărei repudieri a criticii numite judecătorești : „Gustul literar, cultura literară, adică studiarea operelor mari din literaturile celor mai înaintate nații, în sfîrșit intuiția artistică, iată însușiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială“.

Dar intuiția necesară criticului este în concepția lui Gherea un instrument provizoriu și nu legat de chiar esența criticii, căci se explică numai prin anume insuficiențe ale științei și nu prin consubstanțialitatea cu esența artei. „În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem : critica modernă tinde a fi din ce în ce mai științifică ; chiar acuma e peste putință a fi critic fără a avea o mare cultură științifică ; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului.“ De aici însă nu se poate conchide asupra vreunei confuzii cu vechea critică metafizică și judecătorească, „mai întîi pentru că luăm drept temelie științele, și afară de aceasta critica modernă se deosebește de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot“, diferența cea mai importantă fiind aceea că, în vreme ce odată cu dezvoltarea și maturizarea literaturii dispare și necesitatea criticii judecătorești, critica modernă, pe care Gherea o numește în acest moment „explicatoare“, devine tot mai mult indispensabilă.[1]

Asupra caracterului științific și totodată artistic al criticii moderne va reveni fruntașul socialist în alte două rînduri, pe care, încălcînd expunerea istorică, le vom considera aici spre a putea ajunge la concluzii mai com-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *Studii critice*, vol. cit., pp. 50—70.



Scanned with OKEN Scanner

plete. E vorba mai întîi de un articol din 1895, intitulat cu ironie *Critici volintiri*. Constatînd inflația literară ce lua proporții la noi, Gherea observă totodată că fenomenul se extinde și la critică unde se manifestă mai periculos prin caracterul oarecum impertinent al „volintirilor". Este probabil că iritarea autorului are la bază polemicile contra lui ale discipolilor maiorescieni, căci iată textul aluziv : „Toate gazetele și revistele sunt pline de critici și mai ales odinioară excelenta revistă literară *Convorbiri literare* a devenit o reședință de toate sezoanele pentru mai mulți tineri goi de prezent, dar plini de viitor, cari și-au fixat acolo domiciliul lor critic. Ajunși la gradul de critici, acești tineri vorbesc... adică să mă întrebați despre ce nu vorbesc, vorbesc despre toate, despre literatură, filozofie, începînd cu Aristotel și Heraclites și sfîrșind cu Spencer inclusiv, despre istorie, morală, sociologie ș.a.m.d. și, ceea ce e mai interesant, ca să nu spunem mai îngrijitor, e că vorbesc despre toate acestea cu aceeași gravitate pretențioasă, ridicolă și cu aceeași competență îndoioasă."

Remediul unei asemenea stări de lucruri i se pare criticului o observare mai atentă a unor calități obligatorii ca de pildă : „mai multă cultură, bun simț, modestie, mai puțină îndrăzneală și cel puțin o picătură de talent", căci „critica e un gen literar pe cît de complex, pe atît de greu. Acela care a zis că *a critica e ușor dar a crea e greu* a spus o nerozie mare." Gherea expune mai departe ideea caracterului complex al criticii, accentuînd de astă dată asupra implicațiilor ei artistice și, mai mult chiar, considerînd-o drept un fel de artă, o formă evident specifică, dar fără îndoială artă. „A critica însemnează, în primul rînd, a analiza o operă de artă și aceasta implică dintr-o parte o putere de logică, de analiză, din altă parte cunoștințe varii și serioase. Dar afară de aceasta critica ea însăși e o artă, și o artă superioară, pe care poate s-o exercite numai o personalitate artistică cu anumite calități artistice speciale. *Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului* și din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în cîtva, o artă în a doua potență. Și iată de ce criticii mari sunt



Scanned with OKEN Scanner

atît de rari."[1] Este acesta cu siguranţă un text ce poate satisface multe exigenţe, dar mai cu seamă pe acelea ale susţinătorilor ideii despre caracterul artistic dominant al criticii. Nu vom polemiza aici în mod expres cu Gherea, căci punctul nostru de vedere va rezulta treptat destul de limpede, dar trebuie să constatăm că teza criticului socialist e oarecum în contradicţie cu viziunea lui mai generală despre tendinţele ştiinţifice ce caracterizează critica modernă. Şi totuşi, desprinzîndu-ne de formulările concrete şi intuind contextual intenţia lui Gherea, putem conchide hotărît că sensul criticii ca artă înseamnă pentru el un lucru mult mai simplu decît o componentă a ontologiei criticii, anume necesara abilitate şi abilitare pe care nu le garantează decît o personalitate autentică. A crede însă că un gînditor ca Gherea miza pe critica de tip impresionist şi propovăduia considerarea operei ca simplu şi subsidiar pretext al afirmării personalităţii criticului nu e numai un semn de ingenuitate exegetică, dar şi o grosolană deformare a sensului mai general al ideologiei sale.

Ceva mai insistent s-a ocupat criticul nostru de aceste chestiuni în prima parte dintr-un amplu studiu intitulat *D. Panu asupra criticei şi literaturii* şi apărut cam la un an distanţă faţă de *Critici volintiri*. Autorul pare să se opună aici mai cu seamă dogmatismului criticii normative, aşa cum o făcuse şi altădată, dar introducînd acum nuanţe şi disocieri suplimentare, referitoare la statutul special al disciplinei critice, şi stăruind asupra implicaţiilor ei artistice. Nu e lipsit de interes şi de utilitate să amintim că la această dată (1896) abia se consumase confruntarea dintre impresionismul lui Lemaître şi Anatole France pe de o parte şi scientismul universitar a lui Brunetière pe de alta. Deşi pe primii doi Gherea nu-i aminteşte niciodată în context, ceva din spiritul gîndirii lor se regăseşte totuşi în preocupările şi explicaţiile criticului nostru, cu toate că în miezul lor, acestea sînt destul de vechi, cum am subliniat deja mai sus.

---

[1] *Asupra criticii*, 1973, ed. cit., pp. 191—195.



Scanned with OKEN Scanner

Critica normativă și implicit dogmatică i se pare lui Gherea prin excelență judecătorească și ca atare depășită de evoluția literaturii ca și a criticii moderne. Delimitîndu-se de încrederea lui Panu în puterea normelor estetice, criticul precizează : „Că există în adevăr oarecari legi estetice, foarte discutabile și ele, e adevărat ; că critica servește și de călăuză în aprecierea lucrărilor literare e de asemenea, adevărat ; dar toate aceste aprecieri, judecări și călăuziri constituie așa de puțin menirea și ființa criticei literare moderne, încît ele pot fi greșite într-o critică și totuși ea să rămîie o lucrare de mare valoare critică și literară.“ Revine prin urmare și aici ciudatul indiferentism estetic, destul de răspîndit în epocă și, într-un mod cu totul semnificativ, comun deopotrivă scientiștilor ca și impresioniștilor.

Reamintind opinia lui Maiorescu despre inutilitatea criticii, direct proporțională cu dezvoltarea literară, și afirmînd că argumentele aduse în serviciul ei ar fi „ireproșabile“, Gherea întreabă și desigur se întreabă : „Dar cum se întîmplă atunci că-n țările cele mai culte există critica, și nu numai nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atît mai mult cu cît și literatura devine mai bogată, mai luxuriantă ?“ Răspunsul este simplu : „aceea e altă critică“ și anume critica modernă, preocupată de studiul genezei și determinărilor literaturii : „Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice — și prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi ; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp. (Gherea nu are încă noțiunea de sociologie a literaturii n.n. Fl.M.)

Și astfel critica intră în domeniul științei.“

Dar autorul își propune să stăruie de data aceasta asupra celeilalte implicații a criticii și anume „partea es-



Scanned with OKEN Scanner

tetică a operei critice", cum îi spune el. În acest sens, importantă este funcţia de reconstituire a operei literare : „critica reală reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă", căci spre deosebire de cititorul comun, criticul primeşte din partea unei opere literare impresii mai bogate şi mai adînci, înţelegînd-o, explicînd-o şi exprimîndu-se mai sugestiv decît oricine : „numai criticul o simte aşa de puternic şi aşa de clar, o pricepe aşa de profund în înseşi izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simţim clar, puternic, ceea ce am simţit confuz şi slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens *estetic*, deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuşi o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare în poetică : genul liric, dramatic, epic."

Gherea simte totuşi nevoia de a clarifica diferenţele dintre critică şi artă, dar el se limitează la a remarca numai pe una dintre ele şi anume pe cea mai evidentă : diferenţa de obiect, nu însă fără a sublinia cu perspicacitate consecinţele ei asupra naturii interne a celor doi creatori, criticul şi artistul. Lucru interesant şi revelator, el consideră că departe de a fi mai facilă decît creaţia artistică, activitatea critică e chiar mai dificilă, întrucît cere calităţi mai numeroase şi mai complexe, opinie desigur discutabilă, dar reprezentativă pentru evoluţia concepţiilor româneşti asupra criticii : „Această deosebire de obiect hotărăşte deosebirea acestor două genuri literare şi, prin urmare, şi deosebirea în organizaţia sufletească a criticului şi a poetului, deosebitele calităţi sufleteşti ce se cer unuia şi altuia. Poetul trebuie să aibă, mai ales, calităţi sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total ; criticul trebuie să aibă şi calităţi sintetice şi analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza ştiinţifică, şi vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calităţi se întîlnesc însă rar în acelaşi om, iată de ce au fost pe lumea asta aşa de mulţi poeţi mari şi



Scanned with OKEN Scanner

așa de puțini critici mari." La încheierea autorului s-ar putea totuși răspunde că numărul mic al criticilor se datorește și caracterului mai recent al disciplinei lor, iar cît privește presupusa abundență a marilor poeți, aceasta se mai poate încă discuta.

Dar să urmăm întreaga demonstrație a criticului. E hotărît, consideră în continuare el, că pentru un profesionist al criticii sînt necesare ample cunoștințe literare și științifice, dar toate acestea nu pot forma nicicînd un critic. Acesta, „ca și poetul, se naște, nu se face." Mărturisind că nu se poate ocupa aici „de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricît de importantă ar fi aceasta", Gherea se concentrează deocamdată numai asupra analogiilor. Intenția este de a sublinia rolul fundamental al personalității criticului : „Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrînge și se exprimă direct sau indirect întreaga personalitate a poetului, a artistului ; în opera critică se răsfrînge și se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și, după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot așa o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine întreaga personalitate critică a criticului."

Incontestabil că în critică este nevoie de o personalitate viguroasă și adîncă, dar este o asemenea condiție semnul caracterului ei artistic ? Nu este personalitatea tot așa de necesară în toate planurile de activitate creatoare, fie ele artistice și fie neartistice ? Este posibil un savant adevărat și fără personalitate ? Încît e cazul să îi obiectăm din nou lui Gherea, ca și în cazul intuiției, că se subliniază doar atunci o calitate necesară cînd ea deține locul dominant sau exclusiv. Dar, dacă într-o operă de artă se poate zice, cu cuvintele lui Goethe, că „numai personalitatea este binele suprem", în critică, fără a pierde din profunda-i importanță, ea e dublată de condiția unei anume obiectivități științifice, realizată fie prin



Scanned with OKEN Scanner

conceptele și datele culturii ori ale unei anumite metodologii, fie printr-o superioară detașare de impulsurile individuale, în beneficiul unor judecăți și caracterizări cît mai exacte, ceea ce nu interesează, evident, la un artist la care tocmai viziunea subiectivității dă valoare operei.

Vorbind de intuiție, de personalitate etc., Gherea ajunge implicit la noțiunea de valoare, considerată exclusiv în funcție de gustul și de subiectivitatea criticului, ceea ce ne fixează limita pînă la care se întinde interpretarea lui determinist-științifică. „Această critică modernă conține și ea în mod implicit *aprecieri și judecări*: doar din critica judecătorească s-a dezvoltat și cea modernă. Dar aceste aprecieri și judecări nu joacă nici pe departe un rol atît de important ca în critica judecătorească." Rolul lor ar fi, dimpotrivă, subsidiar și dispensabil. Cîtă vreme critica veche, normativă, avea drept scop „pronunțarea, în numele unor anumite legi a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea și *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare", scopul criticii moderne este cu desăvîrșire altul și anume: „crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice." În vreme ce rezultatul celei dintîi era „călăuzirea judecății publicului", al celei de-a doua ar fi „îmbogățirea și a literaturii științifice și a celei literare a unei țări." Criticii axiologice i se opune prin urmare o critică autonomă, a cărei proprie justificare îi conferă totodată și valoarea. Neîntrevăzînd necesitatea continuă și utilitatea absolută a unei critici discriminatoare a valorilor și totodată ierarhizatoare, Gherea își demonstrează în esență aceeași cecitate ca și Maiorescu.

Cum însă rostul social-estetic al selecției axiologice apare totuși greu de contestat, criticul socialist îl recunoaște, deși nu fără unele rezerve semnificative: „Nu vreau [...] să neg cu desăvîrșire utilitatea criticei judecătorești, a criticei-recenziune; această critică își are utilitatea ei și la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară (punct de vedere absolut identic cu cel al lui Maiorescu — n.n. Fl. M.); dar din pricina acestei critici, a nu vedea critica modernă e a nu vedea pădurea din cauza copacilor." De acord cu criticul Junimii în



Scanned with OKEN Scanner

privința dispariției (desigur, pînă la un punct) a unei anumite critici, anume cea axiologică, Gherea nu este însă de acord cu teza inutilității criticii în genere, de vreme ce un alt mod al acesteia nu numai că devine necesar, dar se dezvoltă tocmai în raport direct proporțional cu însăși dezvoltarea literară.

Iar critica modernă are și ea o mare influență binefăcătoare asupra publicului larg al iubitorilor de artă, contribuind la evoluția și îndreptarea gustului estetic al acestora „din două pricini" și anume: „întîi pentru că și ea e o operă de artă și al doilea pentru că e și o operă de știință; ea întrunește într-o armonie superioară și spontaneitatea artistică, și reflexivitatea științifică, ea ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem". Iată așadar concluzia fundamentală a lui Gherea: la confluența științei și creației artistice, critica le armonizează într-un mod specific, fiind ea însăși în proporții oarecum egale cîte ceva din fiecare.

Două probleme ni se par însă deosebit de importante și acute: care sînt mai exact proporțiile contribuției specifice a celor două forme de manifestare intelectuală și care dintre ele joacă totuși rolul principal și decisiv în prea originala lor conviețuire și colaborare? Caracterul științific se referă aproape exclusiv la explicare și la analiză, iar cel artistic la expresie, ca și la reconstituirea operei. Dintr-un context pe care l-am și discutat deja s-ar înțelege că și judecata de valoare e concepută ca o operație artistică, atît timp cît este raportată nu la principii, ci la gust și intuiție. Dar nu justețea judecății de valoare este cea care asigură valoarea criticii. Căci mai importante decît ea rămîn analizele și explicațiile criticului, farmecul și forța personalității lui. Ce exemplu mai la îndemînă și mai potrivit s-ar fi putut găsi decît bineînțeles Sainte-Beuve, model neîntrecut al criticului cu natură de artist? „Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeții de mîna a doua și a vorbit cu rezerve — știți de cine? de Alfred de Musset și de Balzac, nici mai mult nici mai puțin! Se înțelege că, din punctul de vedere al criticei judecătorești, aceasta ar fi o con-



Scanned with OKEN Scanner

damnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic ; căci în realitate Musset a căpătat atîta influență încît a întunecat pe un poet mai mare decît dînsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătîndu-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decît criticul ; pe de altă parte, poeții de mîna a doua sunt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși."[1] Deși considerarea criticii ca artă este aici cum nu se poate mai deschisă, mai inechivocă, surpriza e că Gherea ne vorbește mai departe despre caracterul... științific al acesteia, citînd în sprijin pe Brunetière cu cursul său de la Sorbona, despre *Evoluția genurilor literare*. Încît dilema cu privire la concepția lui critică persistă.

Totuși necesitatea și originalitatea contribuției pe care Gherea a adus-o la dezvoltarea criticii române vin din complementaritatea dialectică a acțiunii sale, adică mai cu seamă din poziția științifică a înțelegerii deterministe și sociologice a faptelor spirituale, prin care el a contrazis și a înlocuit poziția predecesoare a lui Maiorescu, numind-o metafizică și judecătorească. Determinismul ne explică și concepția tendenționismului ca însușire obiectivă, intrinsecă a „productului" artistic, concepție care a declanșat cele mai multe contestații și confuzii, tocmai pentru că ea părea să micșoreze, dacă nu să anuleze, „divina" libertate a artistului. Desigur opoziția era inevitabilă, căci, luminînd resorturile mai adînci ale creației, condiționarea ei firească și indispensabilă, se producea o revelație aproape traumatizantă pentru adepții oricărei concepții metafizice și transcendentaliste. E meritul lui Gherea de a fi clarificat regimul autentic al tendințelor în artă, disociindu-le de prelungirea artificială, su-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *op. cit.*, pp. 364—370.

biectivă a intereselor pragmatice ale artistului din existența lui cotidiană.

Polemizînd cu unul dintre adversarii săi, criticul socialist își reafirmă mai tîrziu ideile despre determinarea artei prin „mijlocul natural și social" și precizează un aspect fundamental : „și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie." Convingerea despre puterea unei astfel de relații și implicit a unei explicații corespunzătoare e exprimată prin exemple concludente și menținută împotriva oricăror dificultăți. „Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinți, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfîrșit vina poate fi a criticului care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește, și nu poate să ne dea decît ceea ce primește." Deși o atare încheiere minimalizează oarecum efortul personalității creatoare, concluzia e formulată într-un mod mai nuanțat : „Societatea, sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite". De aici rezultă că ideile și sentimentele artistului nu sînt aidoma celor pe care i le sugerează societatea, ci numai într-o anumită armonie în raport cu ele, ceea ce este evident mult mai aproape de realitate.

Din existența și surprinderea unor tendințe ale operei de artă se naște și îndatorirea criticului de a le aprecia. Calificarea lor drept inutile și dăunătoare sau dimpotrivă pozitive și folositoare a deșteptat însă reproșuri dintre cele mai energice, încît e necesar a reconstitui argumentația lui Gherea. „Arta, zice el, e un *product*, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimătoarea ideilor și sentimentelor omenești,



Scanned with OKEN Scanner

însușirea ei atîrnă de ideile și sentimentele sănătoase, și în acest caz e folositoare ; poate să fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare.“ Vom înțelege numaidecît în ce constă simplificarea ce se poate imputa lui Gherea, dacă vom constata caracterul paradoxal al procedurii sale : anume el își exemplifică ideea tocmai prin niște opere de artă ipotetice, fie de un tezism aproape evident, fie aproape imposibil de imaginat, de tipul operei unui poet ce ar „cînta robirea națiunei“ sau a aceluia ce ar idiliza de pildă raporturile încordate ale luptei pentru libertate națională din Transilvania. (Este dealtfel un obicei al lui Gherea de a lucra cu exemple fabricate, cînd mult mai indicat și mai convingător e totdeauna de a le întrebuința pe cele existente.)

Dar în afară de aceasta este de lămurit care anume din ideile și sentimentele cuprinse într-o operă îi hotărăsc acesteia tendința obiectivă. Desigur nu acelea ale personajelor și chiar dacă atenția lui Gherea e orientată mai ales spre poezie trebuie și aici avută în vedere o distincție, anume cea dintre o ipostază sufletească temporară și sensul mai adînc al operei întregi. Căci nu exacerbarea violentă a setei de extincție din *Rugăciunea unui dac* îl caracterizează de exemplu pe un creator ca Eminescu, ci numai sensul integral și de esență al unei atitudini ca aceasta, menită în context să reprezinte și viziunea despre lume a strămbunului antic. Tendința operei de artă, deci, nu se rezumă și mai cu seamă nu se suprapune cu sentimentele și cu ideile acesteia, ci cu orientarea de ansamblu a structurii ei, sau mai precis cu sensul general al tuturor semnificațiilor ce se pot desprinde din structură.

Pentru Gherea lucrurile se explică mai direct și mai simplu : „În adevăr, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrîurirei mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară ; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocei în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să



Scanned with OKEN Scanner

fie. Artă fără tendinţă n-a existat, nu există şi nu va exista. Căci, dacă arta va atinge viaţa socială, va exprima tendinţi sociale.“ Legătura dintre determinism şi tendenţionism este surprinsă de Gherea aşadar în chip corect, dar este din păcate grav simplificată prin referinţa exclusivă la substanţa conţinutului ideologic şi ignorarea noţiunii de semnificaţie. Nu este vorba de a-i reproşa desigur absenţa unei înţelegeri semiotice moderne, ci doar a caracterului mai complicat şi mai subtil al mecanismului prin care tendinţa operei există şi se manifestă.

Inseparabilitatea tendinţei de conţinutul artistic este însă exprimată cu energie şi plasticitate prin binecunoscuta comparaţie cu sîngele uman : „Ideile şi tendinţele sociale sunt chiar sîngele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile şi tendinţele sociale sunt ceva cu totul deosebit de artă este tot aşa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.“ De aici nu urmează însă că acestea conferă valoare artei, considerate în sine, adică desprinse de funcţionalitatea lor estetică, ci doar că ele sînt materia indispensabilă a oricărei creaţii literare şi artistice în genere. Realitatea este inversă, căci tocmai arta valorifică ideile şi sentimentele umane, dîndu-le strălucire şi perenitate. A născoci imaginea unor tendinţe antiomeneşti şi antisociale într-o anume operă de artă autentică e imposibil de admis, căci tocmai caracterul lor nociv ar nimici autenticitatea presupusei opere, lucru argumentat de cercetările marxiste actuale, dar neglijat la vremea lui de Gherea, dintr-un motiv pe care îl vom înţelege imediat.

Criticul îşi pune la un moment dat o întrebare negreşit esenţială : „cari sunt anume tendinţele ce pot şi chiar trebuie să fie exprimate în artă, şi de nu cumva sunt unele idei şi tendinţi sociale cari nu merită deloc, cari chiar din firea lor nu pot să fie exprimate în poezie ?“ şi are perfectă dreptate să exclame : „Aici e miezul chestiei“, căci este limpede că, dacă se admite existenţa unor tendinţe şi idei incompatibile cu arta, acestea nu sînt altele decît tendinţele mai sus incriminate. Criticul nostru are în vedere însă nu o tendinţă general



Scanned with OKEN Scanner

antiumană, ci o tendință condamnabilă socialmente și istoricește de pe pozițiile unei anumite clase. Accepția tendințelor este sociologică, iar nu antropologizantă. Referindu-se la adversarii „artei cu tendință“ sau, cum îi numește el, „vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, și mai înainte de toate artă“, Gherea scrie : „Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendinți fiind sîngele cald al poeziei, ci sunt împotriva unor anumite idei și tendinți.“ Observația este de mare pertinență și îl privește și pe autorul ei, în sensul că nu față de tendințe antiomenești abstracte adoptă el o atitudine de condamnare categorică și radicală, ci față de tendințele reacționare ale unei clase sociale ce nu mai reprezintă avangarda devenirii și a progresului istoric. În acest sens o confruntare între pozițiile criticului și pozițiile operei e și posibilă și necesară : „Între alte îndatoriri ale criticei, și chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui șir de credinți și de sentimente și critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică“. Iată aici programul unei critici pe care o putem numi pentru exactitate o critică ideologică, dar care nu trebuie să conducă la „desființarea“ unei opere de artă care există cu adevărat în plan estetic, căci într-o astfel de eventualitate s-ar confunda în chip dăunător criteriile : „E lucru de la sine înțeles că, prin constatarea unei anumite credinți ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului, nu vrea să zică nici că desființăm poetul, nici că suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creațiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna așa ceva, pentru că toți oamenii au negreșit cutare ori cutare neajuns, dacă îi privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.“ Nu credem a greși prea mult considerînd că mare parte din menajamentele cu care se exprimă criticul, menținerea la un nivel de oarecare generalitate au cauze de ordin tactic, explicabile în circumstanțele istorice în care ideologia socialistă era abia la începuturile sale. Gherea



Scanned with OKEN Scanner

singur avertizează imediat că din cuvintele lui nu trebuie să se desprindă concluzia nici unui „indiferentism moral", pentru că sînt firește cazuri cînd toleranța ar putea să pară deplasată. Exemplul dat ne luminează categoric asupra tîlcului politic conținut în permanență în acțiunea criticii ideologice : „Astfel eu n-aș putea publica niciodată partea (din *Scrisoarea III*, n.n. Fl. M.) în care unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări *Baia* și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tind să sugereze în cititori." Din afirmațiile sale, criticul ține să se înțeleagă însă altceva decît suszisul „indiferentism moral", anume „că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producțiunile, pentru a ști cari pot fi tipărite și cari nu ; din cuvintele mele iese, de asemenea, că în chestie de artă și mai ales de arta care se îndeletnicește cu viața omului, hotărîrile simpliste ale d-lui Roman (preopinentul cu care polemizează Gherea — n.n. Fl.M.) nu pot să aibă loc."[1] Frumoasă lecție de tact și comprehensiune din partea unui mare luptător !

Disocierea dintre atitudinile obiective și cele subiective implicate de artiști în operele lor rămîne însă lămurirea cea mai prețioasă din textul comentat acum, *Tendenționismul și tezismul în artă*. Dacă în lupta de argumentare a tendinței ca existență obiectivă, necesară în constituția oricărei opere artistice, Gherea îi are în vedere pe reprezentanții așa-numitei „arte pentru artă" în străduința lui de a distinge noțiunea de tendință de toate simulacrele posibile și mai ales de ceea ce numește „teză", criticul îi vizează tocmai pe „apărătorii tendințelor sociale" care „nu lămuresc destul deosebirea cea

[1] *Op. cit.*, pp. 77—89. În alt context, Gherea avertiza contra abuzurilor în utilizarea unei teorii, judicioasă în esență, dar nu în orice aplicație stîngace : „Leacul împotriva acestor exagerări e, se înțelege, tactul, simțul de măsură, practica și lupta vieții și... *vremea*, dascălul nostru al tuturora." (*Scrieri social-politice*, Editura Politică, 1968, pp. 214—215.)

mare ce există între tendenționism și tezism.“ Confuzia terminologică dintre aceste două noțiuni e relativ frecventă și Gherea își exprimă clar regretul de a nu găsi cuvinte și mai potrivite. „Dealtmintrelea, scrie el, eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea dintre aceste două serii de idei, și dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere.“

În concepția teziștilor, arta, asemenei oricărei alte activități intelectuale, se poate oarecum deprinde de oricine, fără necesitatea unor calități deosebite. Polemizînd cu „metafizicii“ „cari socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltărei nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de a învăța aritmetica.“ De acord cu aprecierea cam pozitivă a „însușirii artistice“ drept „un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltărei nervoase“, Gherea precizează că „totuși această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt.“ Din explicații, s-ar înțelege că artistul, deși din punctul de vedere al structurii sale este un om la fel cu ceilalți, deține totuși o anume superioritate graduală și încă de „la naștere are un sistem nervos fin, de un tip mai înalt“, conținînd în sine de la început premisa dezvoltării viitoare : „Goethe la nașterea sa coprindea putința de a fi poet mare. Împrejurările vieței, creșterea au hotărît direcția poeziei lui, precum și coprinsul etc. ; însă repetăm, Goethe la nașterea sa era un geniu, pe cînd Stan și Bran, oricari ar fi împrejurările în cari vor trăi, vor rămînea tot oameni de rînd.“ Concepția pozitivistă, fiziologistă despre geniu surprinde totuși caracterul înnăscut al dispoziției artistice, ceea ce corespunde evident realității.

Din diferența de vederi asupra personalității unui creator de artă extrage Gherea și disocierea dintre o înțelegere corectă și o alta eronată a caracterului tendențios al artei. „Pentru teziști, un artist, poet de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști), să

scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicei ; artistul e un meşteşugar, se aseamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîine poate face unul pentru preşedintele republicei." Criticul nu pierde prilejul de a constata faptul doar aparent paradoxal că, din această pricină, teziştii se întîlnesc cu „metafizicii" în contestarea legăturii necesare dintre artist şi mediu : „Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greşite, metafizicii şi teziştii ajung unii şi alţii la aceeaşi încheiere greşită, că artistul poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară, şi după voinţă poate să creeze în orice fel."[1] La cei dintîi Gherea acuză ceea ce numeşte el obiectivismul, iar la cei-lalţi ceea ce am putea numi neutralismul. Arta se manifestă însă dimpotrivă ca o formă şi ca un instrument de angajare omenească în realitate, o angajare evident inevitabilă şi nu intenţionată, căci creatorii înşişi sînt la rîndul lor puternic angrenaţi în diferitele structuri ale realităţii sociale.

O întrebare este totuşi necesară astăzi, cînd evoluţia mai nouă a literaturii a demonstrat atîtea posibilităţi nebănuite altădată : statutul artei ce porneşte de la încercarea de a demonstra o teză este prin definiţie antiestetic, sau în condiţii anumite poate fi admis ? Gherea nu-şi pune o asemenea problemă, căci pentru el teza rămîne din principiu contraindicată. Într-una din scrisorile lui Engels găsim o explicaţie interesantă conform căreia „tendinţa trebuie să reiasă din situaţie şi din acţiunea însăşi, fără să fie scoasă în evidenţă în mod expres." Că autorul se referă la tendinţă ca la o intenţie premeditată a artistului se înţelege limpede din afirmaţia că „ruşii şi norvegienii moderni, care dau romane excelente, sînt cu toţii poeţi cu tendinţă"[2], ceea ce presupune bineînţeles şi existenţa altora fără tendinţă. Recomandarea cere numai ca scopul sau intenţia artistului să fie implicate în structura operei, în logica interioară a desfăşurării sale, indiferent de caracterul la ori-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *Studii critice*, vol. I, ed. cit., pp. 81—83.

[2] Marx, Engels : *op. cit.*, p. 9.

gine oricît de subiectiv al atitudinii pe care autorul urmărește să o valorifice prin operă. Încît ni se impune astfel o distincție suplimentară : aceea dintre teza fără garanția adeziunii sufletești și intelectuale a artistului și, corespunzător, fără autenticitate în structura unei opere de artă și teza asumată și convertită prin putere creatoare într-o realitate autentică și funcțională sub raport estetic. Rezultă deci că opera de artă se caracterizează totdeauna printr-o tendențiozitate ce exprimă determinismul inerent și intrinsec al oricărei creații, dar că nu este nicidecum exclus ca uneori ea să exprime și o teză, adică să pornească din intenția de a argumenta un adevăr ideologic pe care autorul îl consideră util și necesar. Cazul lui Bertold Brecht este cu totul reprezentativ pentru această ultimă împrejurare.

Reîntorcîndu-ne la Gherea, ni se pare greu de spus acum dacă ideea lui nu se extinde, cel puțin din cînd în cînd, și către ceea ce putem numi o teză funcțională sub raport artistic. Căci altfel ce semnificație ar mai avea îndemnul adresat de el artiștilor de a se ridica la înălțimea celor mai importante idealuri ale veacului ? Înțelegînd gîndirea lui în spiritul și nu în literalitatea ei, credem că Gherea n-a respins nici pe departe ideea unor opere *à thèse,* cu obligația desigur a autenticității sub aspect artistic, adică a unei profunde asumări a „tezei“ de către artist, ceea ce nu permite prin urmare schimbarea ei în funcție de circumstanțe. Pentru a deveni viabilă în opera de artă, o teză nu poate să contrazică tendențiozitatea sa adîncă și determinată obiectiv, căci altfel se înfățișează ca stridentă, trădînd intenții neasimilate de artist, ca în exemplul clasic al conflictului dintre metodă și concepție, exemplu ilustrat frecvent cînd prin Balzac și cînd prin Tolstoi. Tendința mai adîncă a imaginii artistice infirmă negreșit o teză falsă, încît se poate spune că puterea și vitalitatea unei teze depind în opera de artă de compatibilitatea ei cu sensul general al operei în cauză și, la un alt nivel, cu însuși sensul devenirii sociale. În acest fel, concepția despre partinitate a lui Lenin se poate evident legitima, asigurînd creației normala libertate de ma-



Scanned with OKEN Scanner

nifestare, dar atrăgîndu-i în același timp atenția asupra dependențelor esențiale care o nutresc.

Distincția dintre tendențiozitate și tezism elucidează astfel o problemă și deschide alta cu repercusiuni puternice în actualitate și cu aspecte încă și mai numeroase care necesită discuții mult mai ample decît incidentalul nostru comentariu în marginea ideilor lui Gherea. Pe lîngă implicațiile actuale, acesta ne-a dezvăluit totuși niște relații mai adînci și mai subtile din chiar structura ideologiei criticului socialist, orientată în esența ei de realismul științelor moderne și, prin urmare, de determinism.

Pozițiile criticii lui Gherea au fost supuse, cum era, dealtfel, și de așteptat, unor atacuri foarte susținute din partea aderenților lui Maiorescu, cu precădere în privința ideii dominante a determinismului. Căci este evidentă opoziția dintre o înțelegere aprioristică și metafizică și alta care se reclamă de la principii de psihologie și de sociologie, precum și de la unele metode experimentale. Fără a reconstitui polemica pe tema personalității și a impersonalității artei, să amintim numai considerațiile concluzive ale criticului socialist, pentru a preciza mai bine confruntarea dintre aceste două perspective. „D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți", zice Gherea. „Eu am pornit din punctul de vedere al esteticei științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă, la Platon, fie și în forma ei ulterioară, la metafizicii nemți, francezi etc." Pentru Gherea, „aici e chestia : în lupta acestor două teorii și nu aiurea".

Într-adevăr, aici e miezul tuturor problemelor pe care le analizăm și nu în certurile de cuvinte și nuanțe oricît de subtile. Concepțiile maioresciene se sprijineau după convingerea lui Gherea pe o estetică în curs de dispariție, al cărei rol, cîndva util, fusese împlinit. Concepțiile sale însă aveau la bază o estetică științifică în plină dezvoltare, în legătură strînsă mai ales cu două dintre și-



Scanned with OKEN Scanner

inţele moderne, aflate şi acestea într-un stadiu de pionierat : psihologia şi sociologia.[1] Acolo unde Gherea se ridică la un nivel de teoretizare mai înalt, făcînd din confruntarea dintre cele două mari concepţii o confruntare în probleme cu adevărat esenţiale este în amplul studiu, tot polemic, *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice*, prin care răspunde unor întîmpinări ale tînărului junimist G. I. Bogdan, ce nu e altul decît viitorul Duică.

Fixarea opoziţiei în termenii apriorism-determinism este aici caracteristică şi evidentă. Litigiul îl alcătuieşte pentru început problema raportului dintre artist şi mediu. Gherea introduce acum clarificări extrem de importante, deschizînd o perspectivă de ansamblu asupra noţiunii de mediu, fără a renunţa desigur la o viziune ierarhizatoare. După ce pomeneşte argumentul preopinentului său, conform căruia influenţa mediului nu interesează, întrucît „omul e zămislit de doi părinţi şi în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică“, Gherea observă cu dreptate : „Greşala fundamentală a criticilor pe care d. Bogdan i-a luat drept povăţuitori, vom zice şi noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-şi dea seama ce absurd este a lua drept mediul înconjurător numai o parte a acestui mediu şi a preface restul în entităţi metafizice, unde ei îşi plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă ştiinţifică vorbeşte de mediul înconjurător imediat ce înrîureşte asupra artistului, ea nu uită bineînţeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluţii, ea nu uită puterea eredităţei şi atavismului, bineînţeles nefăcînd din ereditate şi atavism entităţi metafizice.“

Problema cea mai interesantă nu stă în recunoaşterea acestor influenţe evident reale, ci în relaţia dintre puterea lor şi pe de altă parte educaţia şi mediul imediat. Şi Gherea îşi mărturiseşte propria-i convingere ; „Eu personal sunt încredinţat că mediului imediat în care trăieşte omul, şi mai ales mediului social, pînă acuma, nu

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *op. cit.*, pp. 211—212.

i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, oarecari tendințe psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului." Rezultă limpede că, în opiniile criticului, determinismul social este mai important, mai activ decît cel biologic. Totuși, conchide el, indiferent care ar fi „relațiunea dintre ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului".

Nepriceperea acestor lucruri foarte simple se explică după Gherea prin caracterul însuși al esteticii metafizice care începe cu teoria lui Platon, „o ipoteză fantastică, o fantazie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuși o fantazie." În cadrul ei, „în adevăr nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiunilor reale ale creării unei opere artistice, pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psihică a artistului, nici de mediul care îl înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure". Teoria platonică s-a prelungit în diferite variante pînă la epoca modernă, pentru a se disimula în fine în regiuni neluminate încă de adevărurile științei: „Influența mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul și legile lor sunt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de știința modernă și de aceea metafizicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentală". Și Gherea poate să remarce astfel cu îndreptățită ironie: „Așa, în cazul de față, lumea ideală infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon, e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeiei".

La fel de șubredă se dovedește și teoria conform căreia izvorul personalității creatorului ar sta în firea lui predestinată. Cum este evident că prin împrejurările de viață se poate înțelege cel puțin cîte ceva din conținutul și întinderea unei anume opere, susținătorii explicațiilor



Scanned with OKEN Scanner

transcendentaliste consideră măcar valoarea dincolo de orice influență a împrejurărilor de acest fel. Soluția pe care ne-o propune Gherea confirmă și în acest plan concepția istorică și dialectică pe care o urmează consecvent. Ea este cu atît mai importantă, cu cît nici azi nu se acceptă pretutindeni o legătură mai adîncă între valoare și necesitate. „E o întrebare, zice criticul, dacă mediul social are o influență asupra valoarei, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși". Răspunsul la această întrebare ține firește de semnificația pe care trebuie să o împrumutăm unei atît de generale noțiuni precum „firea poetului", căci „sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și cari, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluțiuni ce numără nenumărate secole și nenumărate generații" sau putem „să înțelegem organizația psihologică a artistului, nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist". În primul caz, într-adevăr, de firea artistului vor depinde și cantitatea și calitatea scrierilor sale. Numai că „poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterei", astfel încît al doilea caz este cel verosimil. Or, „în acest caz firea artistului va fi rezultatul, de o parte al eredității — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului care a fasonat această organizație fizică și psihică". Ocolită în fel și chip, prezența influenței mediului exterior se regăsește așadar de fiecare dată, indiferent de căile și formele prin intermediul cărora se manifestă.

Ocupîndu-se în continuare de deosebirile dintre estetica transcendentală și estetica empirică sau, mai exact, așa cum o numește el, experimentalo-științifică, Gherea subliniază, în opoziție cu afirmația preopinentului, caracterul speculativ al celei metafizice, transcendentale : „Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a *frumosului*, a *artei*, și pe urmă, din aceste înălțimi ale speculațiunei, s-au coborît pe pămînt și atuncea încă nu pentru a studia condițiunile în care sunt create operele de artă,



Scanned with OKEN Scanner

ci pentru a impune anumite condiţiuni în virtutea legilor şi regulelor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculaţiunilor metafizice". Metoda experimentalo-ştiinţifică nu impune însă, ci constată condiţiile reale în care sentimentul estetic a luat naştere : mai întîi prin distincţia dintre senzaţiile plăcute şi cele neplăcute sub raport fizic şi apoi prin distincţia dintre impresiile plăcute şi cele neplăcute sub raport psihic.

De aici urmează pentru Gherea că răspunsul la asemenea probleme trebuie să-l căutăm în fizică, precum şi în „fiziologia şi psihologia ştiinţifică", cea dintîi stabilind condiţiile obiective ale plăcerii estetice, iar celelalte condiţiile subiective. Explicaţia naturalistă pe care o dă criticul aici, eludînd intervenţia factorilor ideologici, e o probă printre altele de influenţa concepţiilor pozitiviste foarte la modă pe atunci în întreaga cultură europeană. Dealtfel, din aceeaşi perspectivă pozitivistă respinge Gherea şi apriorismul transcendentalist al esteticienilor speculativi şi metafizici, nedîndu-se în lături a-l ironiza chiar şi pe Kant, care „a mers el pe drumul ştiinţific, dar ajungînd la condiţiunile subiective ale simţirei şi gîndirei a făcut un *salto mortale* şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică şi estetică «*a priori*» transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru metafizica şi estetica lui". Cum însă, în mod inevitabil, în speculaţiunile abstracte ale esteticienilor metafizici se amestecă totuşi elemente de realitate „unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar în general, adaugă Gherea, toate aceste speculaţiuni înalte sunt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica : de zăpăcit, însă, poate să zăpăcească rău".

Tonul polemic violent al unor fraze ca acestea acuză fără îndoială, din păcate, o viziune simplificatoare, dar scopul urmărit de Gherea este ca, prin exagerare, să accentueze mai puternic ruptura dintre critica modernă şi critica numită judecătorească, încrezătoare în putinţa unor legi şi a unor principii dincolo de timp şi spaţiu.



Scanned with OKEN Scanner

Criticul socialist condamnă mai ales substituirea analizelor concrete prin speculaţii generale şi prolixe : „Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operilor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înţeles, ori fraze cu înţeles aşa de vag, încît poţi să pricepi ce vrei, ori fraze sonore mari cu cari vrea să zăpăcească pe cititori". Aversiunea faţă de abstracţiuni şi teorii aeriene e tipică din nou pentru pozitivismul epocii de la sfîrşitul veacului trecut.

Spiritul pozitivist transpare limpede şi din exemplul dat de Gherea asupra felului de a concepe distincţia dintre metoda experimentală şi cea transcendentală. Inspirîndu-se în mod semnificativ din Gustav Theodor Fechner, reprezentantul *en titre* al esteticii experimentale, criticul român îşi propune să ilustreze explicaţiile pe care cele două perspective metodologice le aduc în problema sublimului. Sentimentul complexităţii şi al dificultăţii îl obsedează permanent pe Gherea. Iată cum vede el, de pildă, soluţia ştiinţifică a întrebărilor privind mecanismul interior al sublimului : „Drumul însă care se indică e imens. Aşa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui să se analizeze mai de aproape care modificaţiune fiziologică produce în organismul nostru sentimentul sublimului, să se măsoare forţa acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic şi psihologic, să se analizeze sublimul în felurite combinaţiuni cu alte simţiminte, să se precizeze care va fi deosebirea între simţimîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) şi cauzele interne (cugetarea stîrnită de o privelişte majestuoasă). Toate aceste consideraţiuni şi fapte, împreună cu condiţiunile şi faptele altor simţiminte estetice, trebuie să se împartă în clase, să se găsească legile ce le guvernează şi apoi legile şi noţiunile dobîndite să se împartă iarăşi în clase, să se ridice la noţiuni şi legi mai generale şi să se formeze astfel filozofia esteticei." Chiar dacă este oarecum produsul unei compilaţii (Fechner), o viziune scientistă ca aceasta pare să fie adoptată integral de Gherea, nemulţumit făţiş de „zarzavatul de cuvinte nebuloase" al esteticienilor transcendentali şi metafizici pe care îi citează din preopinentul său, G. I. Bogdan, nu fără a

se amuza maliţios şi sigur de dreptatea sa. Pentru aceştia nu poate fi vorba de asemenea eforturi precum acelea ale criticii moderne : „O, aceasta (estetica metafizică — n. n. Fl. M.) n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticei — ea ştie de acum, ba ştie chiar demult". Inconsecvenţa perspectivei metafizice este din nou surprinsă cu o satisfacţie legitimă : „Metafizicii speculează asupra noţiunei sublimului *(erhaben)* dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de un înţeles real, ei iau şi cîte ceva din realitate, din ceea ce produce sentimentul sublimului, dar bineînţeles că preferă ceva mai puţin clar, nebulos, potrivit pentru speculaţiuni nebuloase".

Referindu-se la afirmaţia adversarului său potrivit căreia artistul are cunoştinţe estetice *a priori,* iar simplii muritori doar *a posteriori,* Gherea găseşte în sfîrşit prilejul de a-şi expune categoric atitudinea : apriorismul este o absurditate. „Admiterea că pot să existe cunoştinţi *«a priori»* absolutamente independente de simţuri, acest lucru absurdisim e făcut şi de Kant, marele preot al apriorismului." Din aplicarea unei astfel de concepţii la problematica estetică rezultă însă consecinţe greu de acceptat, ca de exemplu aceea că Rafael şi-ar fi creat oricum madonele, chiar transportat „imediat după naştere" în jungla africană, sau că, de vreme ce oamenii obişnuiţi dobîndesc sentimentul estetic numai *a posteriori,* acesta nu este la ei nici în măsura cea mai mică înnăscut. De asemenea, „dacă simţimîntul estetic *«a priori»* la artist, tot aşa *«a priori»,* la el sunt şi toate celelalte simţiminte. În acest caz iubire, libertinagiu, beţie, voluptate, la artist vor fi asemenea *«a priori»,* produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simţurilor şi experienţei, cu atît mai mult că în parte aceste simţiminte sunt estetice. În acest caz însă poeţii se deosebesc de noi simplii muritori cari avem toate simţimintele *«a posteriori»,* nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebeşte omul de Domnul Dumnezeu el însuşi." Şi Gherea conchide în acelaşi spirit de maliţie satisfăcută : „N-aş termina pînă mîine, dacă aş

dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate."[1]

Chiar dacă vom admite că apriorismul kantian apare oarecum vulgarizat, esența atitudinii gheriste rămîne mai departe neclintită. Căci, dincolo de orice insuficiențe de nuanță, ea își menține avantajele și ascendentul de principiu, care derivă din determinism în genere, superior el însuși totdeauna oricărui gen de transcendentalism sau de apriorism. Dealtfel convingerea lui Gherea este că estetica transcendentală a murit sau cel puțin trage să moară. „Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor, pentru că socotea că nu știu ce fac, că ei n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă și învățată și se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar a murit, și despre morți nimic sau bine, și deci D-zeu să-i ierte, fie-i țărîna ușoară !"[2] Încît, făcînd aluzie la afirmația lui Maiorescu că toate observațiile și concepțiile sale nu sînt decît produsul quintesențiat al unei teorii puternice și generale ce se revendică din opera de mare autoritate a unor filosofi celebri, Gherea conchide cu caracteristica lui ironie : „Tocmai aici e originalitatea situației d-lui Maiorescu, căci d-lui merge mîndru și marțial înainte crezînd că îl urmează o armată, și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni"[3]. Epoca nouă aparține, se-nțelege, concepțiilor noi, deterministe, a căror superioritate categorică, principială a demonstrat-o Gherea în ciuda oricărei inferiorități de ordin personal pe care comparația cu Maiorescu ar evidenția-o cel puțin din anumite puncte de vedere. „Lupta era inegală, scrie de pildă Lovinescu : de o parte, talentul, gustul, cultura, logica, fără a mai vorbi de o înaltă situație morală ; de cealaltă, improvizația și insuficiența sub toate raporturile ; în schimb, un viguros spirit polemic, un fanatism social și, mai ales, o robustă convingere în științifizarea criticei. Dintr-o astfel de luptă s-ar fi crezut că nu putea

---

1 C. Dobrogeanu-Gherea : *op. cit.*, pp. 167—184.
2 Idem : *ibidem*, p. 190.
3 Idem : *ibidem*, p. 212



Scanned with OKEN Scanner

ieşi biruitor decît Maiorescu ; peste inegalitatea de mijloace şi valoarea personală, biruinţa a rămas, totuşi, de partea acţiunii lui Gherea, pentru că răspundea evoluţiei criticei."[1]

Dar respingînd critica estetică promovată de Maiorescu, sub cuvînt că era judecătorească, succesorul său nu o înlocuia cu *o altă critică estetică*, ci cu o *altă specie de critică* anume cea *explicativă*, dezvoltînd în acelaşi timp de la înaintaşul său elementele de analiză şi interpretare către proporţiile unor studii vaste şi aprofundate. În planul propriu-zis al criticii estetice, Gherea n-a mai putut corobora convingător ideile şi perspectivele deterministe cu exigenţele specifice şi foarte dificile ale problemelor axiologice, apropiindu-se cu stîngăcie de soluţiile autentice. Dar să concretizăm mai bine despre ce e vorba : există o anume legătură de determinism sociologic, argumentată cu subtilitate de estetica marxistă, între conştiinţa de esenţă socială a artistului, tradusă într-o viziune despre lume, şi forma generală a creaţiilor sale. Această motivaţie este de ordin structural şi nu influenţează conţinutul propriu-zis al operei decît în linii foarte generale. La Gherea însă tocmai în acest domeniu întîlnim relaţia deterministă, încît ideile artistului sînt una cu ideile fundamentale ale mediului ce-l înconjoară. Iată de ce prezenţa unor importante idei şi idealuri sociale explică pentru el în mare parte nu numai forţa de influenţare a creaţiei, dar şi valoarea ei artistică. Problema repercusiunii structurale a conştiinţei sociale asupra viziunilor şi formelor estetice e astfel limitată la o corelare cam mecanică a idealurilor sociale cu creaţia.

Să nu omitem însă propriile sale formulări, pentru a înţelege mai exact în ce măsură Gherea şi-a pus problema criticii estetice. În dialog polemic cu un alt discipol maiorescian, anume Al. Philippide, cel ce va deveni un strălucit lingvist, preocupat însă în tinereţe de probleme literare, el pleacă de la o disociere pe care autorul *Criticelor* o făcuse încă din 1867 : disocierea dintre ştiinţă

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. II, pp. 282—283.

și creația artistică. Spre deosebire de savant care „lucrează asupra intelectului nostru, asupra priceperii noastre și are ca material cu care și prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect", artistul „lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sunt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr". Or, dacă lucrurile stau așa, se întreabă Gherea, „cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei ?". Eludarea factorului estetic este evidentă aici, translația de la ideile sociale la opera de artă fiind operată direct, cu consecințe pozitive oarecum automate.

Dar iată și ideea explicită a repercusiunii conținutului ideologic asupra calității propriu-zis estetice a operei de artă : „În opera unui matematician se înțelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea și deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, și mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugere aceleași simțiminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai umane, mai nobile, cu cît ideile și idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atîta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălțimea științifică a epocei, pentru a nu falșifica cunoștințele și inteligența oamenilor ; de la opera unui mare poet cer să fie la înălțimea sentimentală și ideală a epocei, spre a nu falșifica simțimintele și idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar ca lumina zilei."

Ceea ce după părerea noastră este într-adevăr clar ca lumina zilei este dreptul criticului de a cere artistului să aspire cu toată forța sa spre marile idei și probleme ale epocii sale, dar ceea ce nu e deloc clar este că lucrurile se înfățișează în realitate așa cum le expune Gherea, că adică idealurile generoase pot conferi prin ele înseși operei însemnătate și valoare propriu-zis estetică.



Scanned with OKEN Scanner

Dealtfel, criticul își reprezintă imediat situația și scrie: „Se înțelege iarăși că nu cad deloc în exagerație, făcînd din idealurile înalte un talisman. [...] Și iarăși se înțelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini și sentimente e cea dintîi condiție fără de care nici nu poate exista un artist scriitor.“ Rezultă de aici cît se poate de limpede că valoarea operei e hotărîtă de talent și ceea ce ar trebui acum ar fi să cercetăm în ce măsură talentul e condiționat de idealurile sociale nu numai în privința posibilităților de a se afirma și de a se manifesta, dar și a componentelor mai complicate ale existenței sale. Căci nu talentul ca o entitate biologică interesează în acest context, ci forța de a exprima cu coerență maximă liniamentele conștiinței sociale, adică viziunea unui grup uman asupra lumii. E evident că nu biologia, ci sociologia trebuie să intervină într-o asemenea problemă dificilă și provocatoare.

De la premise foarte clare, Gherea ajunge însă la concluzii contrazicătoare, căci, după ce afirmă dependența artei de talent, îi raportează iar valoarea la aceleași idealuri generoase: „Și cu cît e mai mare această putere, cu atît e mai mare și artistul, spune el în continuarea afirmațiilor de mai sus; decît, din doi artiști cu aceeași putere [...], îmi permit a crede că e preferabil acela care are idealuri sociale mai înalte și cred că acesta din urmă va fi și un poet mai mare și opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă“. Diferența între cele două idei exprimate aici nu e greu de constatat. Exemplul dat de critic vine să sporească perplexitatea, nu să o înlăture: „Între Aretino și Alfieri prefer pe cel din urmă, deși după puterea artistică Alfieri n-a fost poate mai mare decît Aretino; dar Alfieri prin operile lui artistice a chemat la deșteptarea Italiei din acea degradare pentru care a lucrat între alții și Aretino, Pulci, Lodovico Dolce etc“. Ne adîncim astfel în încurcătură, pentru că problema nu e de preferință ideologică, ci de realitate estetică. Pentru Gherea valoarea artei pare a fi în legătură cu înălțimea idealurilor ei, pentru estetica marxistă actuală, ea e în funcție de revelația umanității noastre celei mai adînci, firește că din perspectiva unei clase sociale (vezi *Esteti-*

*ca* lui Lukács), ceea ce însă nu modifică valoarea, ci doar o introduce în structuri explicative.

Asupra incidenței dintre idealurile sociale și creația artistică, e semnificativ că Gherea se întoarce iarăși, vorbind de unitatea dialectică profundă dintre fond și formă. Intuiția acestei dialectici, pe care uneori, cum am văzut, el însuși o trădează, este din punctul de vedere teoretic remarcabilă. După Gherea „greșala consistă în eliminarea unui element al operei artistice, pentru a recunoaște însemnătatea operei numai în elementele cari au mai rămas", ceea ce este valabil și în cazul absolutizării formei și în cel al exaltării conținutului. Ruptura dintre ele nu poate fi admisă însă decît în plan metodologic. Criticul nostru este adversarul oricărei exagerări, deși el însuși cade victimă cîteodată, desigur sub imperiul confruntărilor polemice, fie conținutismului ideologic, fie sociologismului mecanicist. Iată însă poziția principială : „Nepricepînd unii, adecă mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă."

Nu mai puțin eronată e și poziția opusă : „Alții, revoltați contra acestei concepții false și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma e accidentală ; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Și ca rezultat s-au apucat să dea rețete și teze cu cari ar trebui să umple artistul producțiunile lui artistice." Realitatea este însă pentru Gherea „că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul deopotrivă ajută și constituie chiar însemnătatea și frumosul unei opere." Idealul criticului nostru merită și el a fi citat pentru a avea imaginea mai concretă a ceea ce gîndea în adîncime : „Deci,



Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică, ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă, e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gîndiri, idealuri la cari s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu și ce clar adevăr !"[1] Luciditatea îl împinge chiar pe Gherea să afirme că recunoașterea acestui adevăr nu duce totdeauna și la aplicarea lui corectă, dar nu-i permite să constate, dintr-un motiv de ordin psihologic foarte răspîndit, și propria-i greșeală : aceea de a judeca din cînd în cînd valoarea în funcție de idealurile operei.

Firește nu ne ocupăm aici de aplicațiile criticii lui Gherea, ci doar de atitudinile teoretice și de principiile sale. Încît ne mulțumim cu cele semnalate, pentru a ne orienta acum spre o concluzie mai generală. Căci tocmai în această dialectică a calităților și limitelor sale stă contribuția istorică a criticului nostru socialist. Exagerînd anume obligații ale disciplinei critice în defavoarea altora la fel de importante, el a accentuat necesitatea lor în dezvoltarea spiritului critic românesc. Fondator al criticii explicative și interpretative în raport de principii psihologice, sociologice și ideologice, Gherea este un continuator (istoric, însă nu ideologic !) al precursorului său Titu Maiorescu, în planul criticii estetice și analitice, reformulînd-o pe cea dintîi și dezvoltînd-o pe cea de-a doua pînă la proporții cu adevărat moderne. Teoretician marxist al determinismului social și istoric, de care nimeni nu va mai putea face abstracție după aceea (cu singura excepție a lui Dragomirescu, forțat totuși să se delimiteze de acesta), el nu inițiază așadar la noi numai o critică sociologică și psihologică, ci și o critică ideologică, fiind din acest punct de vedere un strălucit antecesor al criticii contemporane socialiste. Metodologic, critica sa analitică și interpretativă suferă uneori de imperfecțiuni inevitabile pentru condițiile oricărui pionierat. Dar mai presus de toate insuficiențele ce i se pot de bună seamă reproșa, Gherea este un creator de școală, un întemeietor al cri-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea : *op. cit.*, pp. 229—233.

ticii moderne românești, un precursor de mare autoritate a cărui operă stă printre pietrele de temelie cele mai solide ale gîndirii noastre actuale.[1]

## 3 CONCLUZII ȘI INTERPRETĂRI ISTORICE

După ce prima jumătate a secolului al XIX-lea născuse spiritul critic, dar nu propriu-zis critica, a doua jumătate a aceluiași secol, în care își află leagănul atîtea începuturi ale culturii și civilizației românești, ne-a dăruit în sfîrșit critica literară în înțelesul deplin al cuvîntului, mai întîi în forma criticii general-culturale și apoi în forma modernă a criticii analitice. De la o critică de principii și de direcție s-a trecut în chip firesc la una aplicată și explicativă. În locul normelor au intervenit comprehensiunea și receptivitatea la aventurile neprevăzute ale dialecticii reale. Critica generală a lui Maiorescu a avut orgoliul, bineînțeles inaugural, de a pune literatura în slujba idealurilor ei, ce-și așteptau o confirmare viitoare, critica explicativă a lui Gherea s-a pus pe sine cu satisfăcută modestie în slujba devenirii proprii a literaturii. Una a trebuit să patroneze spiritele pentru ca să genereze o realitate, cealaltă s-a lăsat orientată de realitate pentru ca să lumineze spiritele. Maiorescianismul reprezintă ultimul ecou al clasicismului estetic european, în vreme ce gherismul — primul de la noi al realismului modern de inspirație marxistă și sociologică. În dialectica istorică

---

[1] Vezi pentru amănunte ori aspecte evident complementare temei noastre : Savin Bratu, Zoe Dumitrescu (-Bușulenga) : *Contemporanul și vremea lui*, E.S.P.L.A., 1959 ; Ion Vitner : *Formarea conceptului de literatură socialistă*, E.P.L., 1966 ; G. C. Nicolescu : *Curentul literar de la „Contemporanul"*, Editura Tineretului, 1966 ; George Ivașcu : *Dobrogeanu-Gherea*, Editura Albatros, 1972; Damian Hurezeanu : *C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Politică, 1973 ; Mihai Gafița : *Fața ascunsă a lunii*, Editura Cartea românească, 1974. Cf. și monografia mai veche a lui Felix Aderca : *C. Dobrogeanu-Gherea, Viața și opera*, Casa Școalelor, 1947.



Scanned with OKEN Scanner

ele se completează necesar atît ideologic cît şi cronologic, căci cel dintîi răspunde unor aspiraţii şi cerinţe ale epocii postrevoluţionare, iar cel de-al doilea noilor condiţii pe care le aduce prima epocă din existenţa statului român modern, marcată de momentul cuceririi şi proclamării de drept a independenţei noastre naţionale. Dincolo de aspectul negator al acţiunii sale, în Maiorescu, edificatorul e preponderent, precum în Gherea, dincolo de aplicaţiile contestabile în mare parte şi oricum stîngace, ideile sînt importante şi mai cu seamă spiritul ce le animă. Victoria lui Gherea, cum a remarcat şi Lovinescu, nu e victoria unei persoane, ci a unei epoci, pe care el a presimţit-o însă într-un moment în care adversarul său era departe de a o putea pricepe. Că presiunii timpului avea să-i dea un anumit tribut, mai mult de atitudine pragmatică decît principială, şi Maiorescu cel de mai tîrziu este un lucru evident pentru cine consideră articolul despre *Literatura română şi străinătatea* şi pentru cine îşi rememorează toleranţa criticului junimist faţă de sămănătorismul de la începutul secolului nostru. Această evoluţie ideologică latentă nu depăşeşte însă sfera unor discrete puneri de accent şi de nuanţe, făcute totuşi cu un sentiment de continuitate faţă de spiritul conservativ şi autohtonist al junimismului. Închis în propriile sale limite, ca şi în ale strictei atmosfere indigene, bătrînul critic nu s-a mai preocupat de soarta unei discipline pe care totuşi o inaugurase. Predispoziţia spre o anume austeritate şi sterilitate, ca şi spre o discreţie ce l-a condus pînă la dedublarea existenţei sale (e semnificativă sub acest aspect surpriza provocată de *Jurnal !*) explică şi ea fără îndoială prezenţa rară, neglijabilă a contribuţiilor sale critice după 1890.

Critica este însă rezultatul unui efort continuu şi laborios, este apoi un act de indiscreţie şi de forţare a misterului oricăror uşi închise, este în fine şi un act de simpatie sau în nici un caz de austeritate şi numai Gherea a putut să descifreze şi să ilustreze sensuri ca acestea cu pasiunea temerarului şi însetatului de transformări înnoitoare. El reprezintă, după 1848, al doilea punct al marelui proces de sincronism pe care ţara şi cultura



Scanned with OKEN Scanner

noastră îl parcurg de-a lungul veacului trecut. Căci Maiorescu aducea pe Hegel și pe Schopenhauer, ba chiar pe anticul Platon pentru a demostra în fond necesitatea opoziției față de înnoiri și influențe. În acest sens, spiritul unui autohtonism profund îl caracterizează evident pe pseudocosmopolitul Maiorescu. Gherea introducea la noi spiritul și preocupările unui context european contemporan, cu scopul de a ne include într-un ritm mai general, de a ne zdruncina din satisfacțiile unei proaspete comodități (cum o făcuse într-un alt moment și Maiorescu) și de a ne împinge către noi probleme și prin urmare către noi eforturi creatoare.

Complementaritatea maiorescianismului și a gherismului o pune în lumină cel mai bine aportul fiecăruia la conștientizarea și fundamentarea criticii române. Generală, normativă și direcțională trebuie să fie critica prin chiar natura ei, după cum explicativă, analitică și interpretativă iarăși trebuie să fie. Se înțelege de asemenea că principiile și criteriile unei viziuni antropologice nu pot fi în nici un caz eficiente în afara unei viziuni sociologice deterministe, omul fiind el însuși un produs al propriei istorii. Maiorescu a dat criticii principii generale de orientare, Gherea i-a fixat statutul de activitate aplicată și modernă. Amîndoi sînt întemeietorii ei deopotrivă : unul prin întîietatea gestului, altul prin desăvîrșirea lui. Întreaga critică ce i-a urmat rămîne hotărît marcată de prezența lor. Nu de prezența unuia sau altuia, ci de prezența amîndurora ! Nu două drumuri se desfac din ei, ci unul, un drum cu avataruri complicate, din care se dezvoltă însuși destinul disciplinei noastre critice printre tentații totdeauna duble, cînd opozite, cînd complementare.

Scanned with OKEN Scanner

# IV. CRITICA ÎN SERVICIUL IDEOLOGIEI LITERARE

1 CULTURALISM ŞI SIMBOLISM

2 CONCEPTUL CRITICII COMPLETE

3 CRITICA SUBIECTIVITĂŢII CRITICE

4 CONCLUZII ŞI INTERPRETĂRI ISTORICE

Scanned with OKEN Scanner

## 1 CULTURALISM ŞI SIMBOLISM

Urmaşii imediaţi ai întemeietorilor criticii noastre literare sînt numeroşi şi inegali : Simion Mehedinţi, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, P. P. Negulescu, D. Evolceanu, Mihail Dragomirescu, N. Petraşcu, C. Rădulescu-Motru, N. Iorga, G. Bogdan-Duică, Raicu Ionescu-Rion, G. Ibrăileanu, Anton Bacalbaşa, Constantin Mille etc. Pentru puţini din ei critica a reprezentat mai mult decît un incident al anilor de tinereţe şi pentru încă mai puţini ea a constituit o temă de investigaţii teoretice. La cei mai mulţi conceptul criticii nu şi-a schimbat profilul pe care i-l elaboraseră cei doi celebri corifei şi fondatori, Maiorescu şi Gherea, ci doar s-a nuanţat, adeseori imperceptibil. Din rîndul lor, doar Iorga, Ibrăileanu şi Dragomirescu prezintă interes real din punctul nostru de vedere, căci alţii, precum Mehedinţi sau Negulescu, ca şi Rădulescu-Motru, s-au ilustrat în teritorii marginale criticii şi mai cu seamă celei literare.

Dar în afara descendenţilor direcţi ai maiorescianismului şi ai gherismului, există şi o linie independentă, cu repercusiuni destul de importante în procesele evolutive ale criticii, o linie ce se dezvoltă, nu fără categorice delimitări polemice, din noutatea viziunii generale pe care o aduce în literatura noastră simbolismul. Trei nume trebuie notate sub acest aspect : Al. Macedonski, Ştefan Petică şi Ovid Densusianu. Şi lor, ca şi lui Iorga, Ibrăileanu şi Dragomirescu, le e caracteristică o atitu-

dine ideologică accentuată, dacă n-ar fi să socotim decît prozelitismul de mișcare literară novatoare. O undă de culturalism se interferă astfel chiar și în inițiativele lor cele mai acut estetizante. Căci, dincolo de orice aparențe, disocierea artei de cultură este la rîndul ei un act anume de cultură, iar simboliștii sînt aceia care împing de fapt la ultimele consecințe principiul maioresc ian al autonomiei artei, nu doar în sensul necesarului disociaționism al judecății de valoare, dar și în cel al unui (relativ, e drept) evazionism.

Sfîrșitul secolului XIX prelungește ecourile confruntărilor dintre principiile maioresciene și gheriste, dar evidențiază în același timp direcția culturalistă națională prin Delavrancea, prin Vlahuță, prin Coșbuc iar mai apoi prin Iorga și, pe de altă parte, noile tendințe de sincronizare cu evoluția poetică europeană. Nici simbolismul, nici culturalismul nu sînt lipsite de multiple aderențe cu maiorescianismul și gherismul și se revendică adesea de la cîte unul, cînd nu deopotrivă de la amîndouă. Sinteza aspirației spre înnoire și a efortului spre specificitate etnică o reprezintă de exemplu foarte limpede Ștefan Petică, elev de frunte al lui Macedonski, dar întrecîndu-l în preocupări ideologice și critice. Concepția lui nu e bineînțeles străină de a maestrului, încît ni se impune a o aminti desigur pe aceasta mai întîi, căci ea îmbogățește cu criterii noi și de fundamentală importanță problemele și atitudinile criticii de la sfîrșitul veacului, referitoare mai ales la poezie. Distincția acesteia din urmă de caracterele de bază ale prozei rămîne meritul lui Macedonski. În căutarea ei de sine, poezia românească înregistrează cel mai decisiv succes în ceea ce privește înțelegerea lirismului. Se poate zice astfel că victoria a obținut-o Macedonski nu împotriva unui precursor și totodată a unui contemporan ca Eminescu, pe care dialectic îl continuă în timp, ci împotriva clasicismului normativist al criticului Maiorescu a cărui înțelegere poetică, oricît de meritorie la vremea ei, e depășită dintr-o dată în substanța sa.[1] Sin-

[1] Cf. și Adrian Marino: *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1967, pp. 566—567: „Adevărată mină de idei literare, cea

cronismul antimaiorescian, pe care Gherea îl înfăptuia în critică, îl săvîrşeşte Macedonski în poetică. Similitudinea activităţii lor ne pare sub acest raport incontestabilă.

Poezia este pentru autorul *Bronzurilor*, ca şi, dealtfel, pentru Maiorescu, domeniul fanteziei, al imaginaţiei neîngrădite şi se deosebeşte prin esenţa ei de proză, domeniu mai ales al cugetării. Nici figurile de stil, nici versurile nu pot transforma un text eminamente prozaic în poezie autentică : „O cugetare poate să devină poetică prin imagini, prin comparaţii, prin calificative, prin diferite alte figuri retorice, dar, la urma urmei, ea nu-şi schimbă fondul, nu cîştigă însuşiri pe care nu le are prin natura ei." Şi mai departe : „Poezia e datoare să deştepte cugetarea, ci nu să devină ea însăşi cugetare."[1] Din aceste motive, există negreşit o logică aparte a poeziei care nu corespunde logicii comune, de unde şi obligaţiile specifice ale criticii de poezie : „Pentru a se critica, şi prin critică înţelegem a se analiza, trebuieşte ca, mai înainte de orice, să se aibă în vedere că poezia îşi are logica ei aparte." Şi Macedonski se întreabă semnificativ : „Cîţi din domnii noştri critici ştiu aceasta ? Cîţi au avut această regulă în vedere de cîte ori au luat condeiul ?..." Esenţa liricii constă după el în „înlănţuirea ideilor într-un mod mai înfrumuseţat decît modul întrebuinţat spre acest scop în proză" ; logica ei specială permite asociaţii insolite de cuvinte şi imagini : „Să fie în consecinţă bine stabilit că orice săritură, oricît de neraţională ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica." De aici necesitatea de a fi judecată corespunzător cu propriile-i norme.

---

mai bogată din epoca sa, cu o concepţie despre poezia modernă şi despre arta literară superioară lui Titu Maiorescu şi mai ales lui Gherea, depăşit de la un timp doar de exponenţii noilor curente, Macedonski reprezintă — fără îndoială — cea mai fină conştiinţă estetică românească a secolului al XIX-lea".

[1] Alexandru Macedonski : *Opere*, vol. IV, *Articole literare şi filosofice*, ediţie de T. Vianu, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1946, p. 103.

Că Macedonski a intenționat să dea un fel de îndrumar de analiză critică se vede chiar din declarațiile sale: „Am voit numai să întredeschidem criticei adevăratul orizont în care trebuie să graviteze cînd voiește să se ocupe și să judece în mod serios și imparțial de valoarea unei opere poetice. Ca să fim mai lămuriți vom spune dar că critica, ori de cîte ori se află pe un asemenea tărîm, trebuie să facă abstracțiune de faptul că ea se exprimă în proză și să ție astfel socoteală că ceea ce nu poate trece ca logic în proză este primit în poezie. Critica, prin urmare, nu trebuie să strivească între tîmplele strîmte ale logicei după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei."[1] Critica e pusă astfel în fața unor sarcini dificile, care decurg din respectarea specificului inalienabil al lirismului. Ele erau cu siguranță pentru Macedonski și mai mari, dacă ne vom gîndi că logica poetică era la el echivalată cu un fel de „logică" a simțurilor și încă într-o astfel de măsură, încît nici dereglarea lor rimbaldiană nu îi era poetului român străină: „Rolul pe care simțurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condiție atîrnă poezia însăși; se poate zice chiar că poezia nu este decît o exagerare a lor. Pentru acest cuvînt oamenii nepoeți o numesc nevroză. Și într-adevăr cei care n-au simțurile destul de cultivate, cei care prin natura organismului lor fizic nu pot să fie impresionați decît *grosso modo*, sunt cu totul logici cînd zic că Poezia este o boală, de vreme ce acest fel de a simți nu este dăruit decît excepțiunilor."[2]

Dezideratele lui Macedonski s-au văzut întruchipate în poezia simbolistă și, mai mult chiar, în varianta instrumentalistă a acesteia pe care el o proclama în 1892 drept *Poezia viitorului*: „Ca și *wagnerismul*, *simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc. Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii."[3] Triumful noilor tendințe pe care le vedea grupate sub semnul unui neoromantism îi apărea deplin lui

---

[1] Al. Macedonski: *op. cit.*, pp. 78 și 83.
[2] Idem: *ibidem*, pp. 105—106.
[3] Idem: *ibidem*, p. 101.

Macedonski *În pragul secolului* nou : „Abstragere de viață reală, reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fanteziei și cugetării, iată nevoia ce, în stare manifestă sau încă latentă, trăiește azi în toți. Simple consecințe ale acestei nevoi, sunt : aristocratizarea poeziei ; ascensionarea spre ideal ; regravitarea împrejurul a ce se va numi neoromantism, idealism sau altfel, în fine toată mișcarea intelectuală a timpului."[1]

O asemenea mutație în înțelegerea noilor sensuri ale dezvoltării literare nu putea rămîne fără ecouri corespunzătoare în conștiința criticii, în precizarea propriului ei statut modern ca și, desigur, a instrumentației ei analitice. În linii mari, acest proces de transformare nu numai a liricii, dar și a criticii se poate urmări la Ștefan Petică, admirator deopotrivă al lui Maiorescu ca și al lui Gherea, adept la început al criticii științifice, deterministe și precursor apoi al unei alte critici, de intuiție și sensibilitate, o critică artistică și simpatetică, în întregime consacrată specificității operei de artă. Trecerea de la primele poziții la cea din urmă se face repede și radical în spiritul entuziast și totalizator ce-i e caracteristic lui Ștefan Petică. Într-un același an de pildă, la numai cîteva luni depărtare, le întîlnim pe toate exprimate în două texte foarte reprezentative. În cel dintîi, intitulat *Critica noastră literară*, el pare hotărît convins de importanța unei metodologii și a unui sistem principial în actul critic, încît subliniind necesitatea acțiunii maioresciene scrie : „Poezia e și ea o producție intelectuală, sufletească, întocmai ca și oricare altă producție de acest soi. Însă cum toate fenomenele psihice urmează în nașterea și dezvoltarea lor anumite regule pe cari le studiază psihologia, era natural ca și poezia să fie supusă acestei analize și din acest punct de vedere, critica, departe de a fi străină de fapt, era dimpotrivă la locul său. Menirea sa era de a fi o psihologie a artei." Determinismul este și el afirmat sub forma influenței ideilor generale, a căror însemnătate probează,

[1] Al. Macedonski : *op. cit.*, p. 112.

printre altele, și rolul de modelator și de îndrumător al unui critic veritabil : „Pe de altă parte, oricît de personal și de individualist ar fi poetul, nu e mai puțin adevărat că influența ideilor care se agită în jurul său se simte și asupra sa și deci o critică dreaptă și bine condusă, fără a-i schimba personalitatea, va îmbogăți pe artist cu noi idei și cu noi amănunțimi tehnice."

Contemplînd însă peisajul criticii contemporane, Petică își mărturisește insatisfacția și chiar uimirea în fața categoricei incompetențe a celor ce o reprezintă și dă exemple grăitoare de confuzie și lipsă de cultură literară, pentru a încheia configurînd un personaj simbolic ce cumulează toate insuficiențele nefericitei sale bresle : „Pentru că vezi d-ta, iubite Prostan, în critică e un principiu pe care nici nu-l bănuiești : operele se clasează după factura lor internă și după spiritul care le stăpînește. Și e în artă un proces de evoluție internă la fel cu cel din lumea animală ; de acest proces de evoluție trebuie să țină seama critica." În concluzie : „După critica pe care o face Prostan se pot judeca toate celelalte critice cu cari ne hrănesc de la un timp încoace ziarele noastre. Aceeași lipsă de metodă, aceeași lipsă de sistem și mai cu seamă aceeași lipsă de cunoștințe necesare le caracterizează. Nu e nimic sigur, nimic temeinic în toate năzdrăvăniile ce ni se aruncă la picioare cu atîta nerușinare."[1]

După numai patru luni, poetul va ajunge dintr-o dată, dar evident și sub impresia unor lecturi străine, la un concept cu totul nou de critică. Insatisfacția lui are acum o altă adresă. Cel ce fusese socialist în prima tinerețe denunță în acest moment anume limite tocmai ale acelei critici pe care o reprezentase Gherea. Petică face nici mai mult nici mai puțin procesul tetralogului metodologic al acestuia : „critica științifică literară, care într-un timp avea pretenția de a fi singura în stare să explice operele de artă, a ajuns neîndestulătoare pentru cerințele și problemele artistice moderne". Iată mai întîi votul de neîncredere aplicat determinismului și ca atare

[1] Ștefan Petică : *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, 1974, pp. 218—223.



Scanned with OKEN Scanner

primului principiu al lui Gherea: „Greșeala sa a fost că a lăsat totdeauna de o parte esența însăși a artei și s-a ocupat numai de fenomenele secundare, grupate în jurul adevăratului fenomen artistic. Nu se poate tăgădui că era de oarecare folos studiarea împrejurărilor în cari a luat naștere opera de artă, dar trebuie să se recunoască totodată că aceste împrejurări puteau fi privite — dacă puteau fi privite! — cel mult ca o cauză depărtată iar nu ca niște momente hotărîtoare pentru producția în sine."

Cît privește „a doua însărcinare a criticei științifice" și anume „determinarea valorei morale a operei", după opinia poetului „din nenorocire și aici se făcea un neiertat păcat": „Adesea o operă era lăudată și impusă nu pentru valoarea sa curat artistică, ci pentru tendințele sale morale, așa încît se vedeau scrieri sau tablouri, cari în ochii unui cunoscător n-aveau nici un preț, recomandate ca adevăratele și singurele specimene de artă." Evident că Ștefan Petică pornește de la niște erori de inabilitate critică pe care epoca le oferea în număr mare, dar contestarea de principiu a tendinței, neînțeleasă pe deasupra nici în sensul ei corect, se dovedește în realitate cam pripită.

La fel de șubredă e și obiecția de contrazicere referitoare la a treia sarcină a criticii științifice: „În al treilea rînd, critica științifică cerceta pînă la ce margini se întinde influența operei artistice. Grija aceasta era demnă de toată lauda, fără îndoială, însă avea păcatul că era în contrazicere cu sistemul general care admitea influența societății asupra artistului nu însă și influența artistului asupra societății. Era aici o greșeală pe care mă mir că n-au băgat-o în seamă criticii de atunci ai acestei școale literare." Inutil a demonstra din nou că Gherea n-a negat nici pe departe înrîurirea socială a artei. Dar lucrurile sînt desigur enunțate de Petică într-o atare manieră simplificatoare, din pricina vulgarizării lor sub pana micilor aplicatori neinspirați ai unor teorii care cereau, conform cu chiar recomandările lui Gherea, un spirit de suplețe și o intuiție pătrunzătoare.

În fine, despre ultima problemă a criticii ştiinţifice gheriste, poetul scrie : „A, opera artistică era analizată abia în al patrulea rînd dar aşa fel analizată încît cititorul părea că asistă mai curînd la o rece disecţie anatomică, decît la explicarea unei opere artistice“[1]. Critica simbolistă cultivată de *Literatorul* a debutat însă şi ea prin astfel de plictisitoare şi fără viaţă analize.[2] Momentul ilustrat de Petică la 1900 cerea totuşi o altă critică şi iată pentru ce „se iviră în curînd“ şi adversarii criticii ştiinţifice, fără să vină din păcate cu soluţii noi : „Dar pe cît greşeau partizanii pe de o parte pe atîta greşeau adversarii pe de altă parte. Lipsiţi cu totul de spirit filozofic, fără nici o cultură serioasă, ignorînd cu totul legile dezvoltării spiritului omenesc, ei tăgăduiră orice merit criticei ştiinţifice, voiră să dărîme totul şi nu puseră nimic în loc ! Atacurile lor păreau mai mult atacuri de ziarişti pasionaţi decît de polemişti convinşi, întemeiaţi pe un sistem puternic de argumente.“ Din această cauză, observă Petică, „încercările lor puteau fi luate drept nişte frumoase divagaţiuni literare dar în nici un caz drept o serioasă restaurare filozofică“.

Să vedem aşadar ce fel de „restaurare filozofică“ ne propune poetul. „Ceea ce se cerea în realitate, arată el în continuare, nu era nimicirea oricărei metode, ci înlocuirea celei vechi, care era absurdă, prin alta nouă care să se potrivească cu cerinţele artei.“ Această metodă nouă o extrage Ştefan Petică din consideraţiile unei cărţi străine : „Este vorba de *La Beata Riva*, studiul cunoscutului om de litere italian Angelo Conti“. Cît de cunoscut a rămas astăzi acest scriitor se ştie, iar punctele lui de vedere nu erau nici ele prea originale de vreme ce reiterau principiile criticii impresioniste, cărora le făcuseră un viguros ecou în Franţa Anatole France şi Jules Lemaître. Contestînd legătura artistului cu viaţa sa cotidiană, Angelo Conti polemiza de fapt cu critica deterministă, sau cum observă chiar Petică : „Avem deci aici o metodă care n-are întru nimic de a face cu critica ştiinţifică a lui Sante-Beuve şi Taine“. Rostul său

---

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, pp. 249—250.
[2] Cf. Adriana Iliescu : *Literatorul*, E.P.L., 1968, pp. 100—105.

devine altul; exegeza nu mai e disecție sterilă pe cadavre: „Și în cazul acesta critica nu mai e un studiu rece ca un manual de anatomie, ci o operă frumoasă, menită să reconstituie prin toate mijloacele cuvîntului său opera de artă". Cu numai cîțiva ani înainte, aceleași lucruri le subliniase Gherea, dar Petică preferă să-l citeze pe... Angelo Conti: „Este o operă de artă lîngă o altă operă de artă, cuprinzînd exercițiul celor mai nobile facultăți intelectuale pe lîngă jocul celei mai rafinate sensibilități". „Criticul, deci, dacă vrea ca opera sa să aibă o adevărată valoare, trebuie să-i dea cu ajutorul stilului o valoare de artă. O carte de critică trebuie să fie înainte de toate o excelentă carte de proză. *Critica artifex additus artifici.*" *Nihil novi sub sole,* vom observa și noi tot latinește. Neoimpresionismul actual nu a evoluat din acest punct.

Și iată, în sfîrșit, menirea criticii, așa cum o citează cu adeziune Ștefan Petică din cartea „cunoscutului" (?!) Angelo Conti: „Singurul lucru pe care trebuie să-l încerce critica și pe care trebuie să-l descopere într-o operă de artă consistă în a cunoaște și determina prin imagini elementul esențial al operei însăși, consistă în a face cunoscută, prin mijlocirea unei invențiuni, invențiunea artistului. Încolo totul e zădarnic." Să recunoaștem că o pledoarie mai patetică pentru condiția artistică a criticii nu este, fără îndoială, cu putință. Adeziunea lui Ștefan Petică rămîne bineînțeles în firea lucrurilor, căci vine tocmai de la un artist. Dar, dincolo de orice implicație mai mult sau mai puțin privată, ea este un simptom cu totul semnificativ al unei stări de lucruri care necesita o adaptare a activității critice la noile condiții ale artei. „Sunt multe neajunsuri în această teorie, fără îndoială, conchide Petică referitor la cele de mai sus, dar are marele merit de a rupe cu vechea școală de estetică și de a lăsa să se întrezărească putința creării unei noi critici." Și „noua critică" este destul de veche, prin urmare, iar postulatul ei din urmă cu exact trei sferturi de veac răsună, cel puțin pentru anume critici,

actual : „Caldă și palpitantă e arta, caldă și palpitantă trebuie să fie critica“[1].

Mutații dintre cele mai interesante și mai semnificative se produc și în interiorul criticii „științifice“, foarte sincronică pe tot parcursul său cu evoluția mișcării de idei din Franța. Dacă la Gherea am putut discerne simptome și ecouri ale problematicii impresioniste, ele nu sînt nici pe departe singurele și nu sînt nici măcar cele dintîi, căci un elev al său, cum este la debut N. Iorga, se arăta interesat de o atare problematică și negreșit de implicațiile ei cu cîțiva ani mai înainte. Adeziunea tînărului Iorga la gherism nu poate fi obiect de îndoială. Într-un articol din 1890 îl exalta pe autorul *Studiilor critice* „ca maestrul criticei noastre științifice“ și adăuga imediat : „noi, cei ce venim departe tare de dînsul, noi, cari ne vom folosi de munca lui conștiincioasă și serioasă, suntem mîndri de a-i călca pe urme“. Afirmînd că „răposata întru fericire critică *judecătorească* n-are nici o legătură cu știința“, dar că totuși ea a fost utilă la vremea ei, după care a devenit necesară critica științifică, Iorga repetă firește ideile lui Gherea, pus în legătură cu „școala lui Taine“. Din chiar exemplul maestrului, tînărul critic conchidea însă „că vremea criticei judecătorești n-a trecut încă la noi, că d. Maiorescu s-a prea grăbit să-și declare misiunea sfîrșită“. Ceea ce este însă obligatoriu este ca această critică „să se resimtă de progresele făcute în critica cealaltă, cea științifică. Norme ca acele vechi să nu se mai întrebuințeze ; numai lipsa de logică și de adevăr să aibă puterea de a arunca jos o operă. [...] Critică judecătorească dealtfel e aceea pe care a făcut-o sporadic Gherea, așa încît și pe această cale trebuie să-l urmăm, dacă vrem să facem ceva serios și să nu ne batem joc de noi singuri.“[2]

În general, temele criticii din tinerețe a lui Iorga sînt temele lui Gherea, nu numai însă datorită ascendentului acestuia asupra generației de intelectuali români de la sfîrșitul veacului trecut, dar și printr-o comunitate a iz-

---

[1] Ștefan Petică : *op. cit.*, pp. 251—253.

[2] N. Iorga : ***Pagini de tinerețe,*** vol. I, E.P.L., 1968, pp. 232—236.

voarelor pe care le frecventau cei doi cu precădere : Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Brunetière, Jean-Marie Guyau, Paul Bourget, impresioniștii, Brandes etc. Zelul discipolului este însă evident mai mare și el discută despre critica „științifică" introducînd cum am văzut accente și nuanțe noi. Considerînd opera înaintașului său numai un început și întrebîndu-se care e *Rolul criticei* în noile condiții ale literaturii noastre, Iorga presimte încă din pragul carierei sale care va fi drumul cel rodnic al activității lui, anume critica istorică. În lipsa unor opere mai meritorii de care să se poată ocupa, critica românească e datoare să facă publicului mai întîi o educație estetică modernă. Dar nu numai atît : „Critica literară *a prezentului* nu e singura posibilă, pe lîngă teoriile de estetică generală mai este o parte de scăpare, și pornind pe această cale aduci un serviciu imens literaturei — *critica trecutului literar*". O critică aplicată exclusiv actualității și-ar epuiza la noi destul de repede obiectul, din pricina penuriei de scriitori și opere notabile, în vreme ce istoria literaturii își așteaptă încă investigatorii : „Gherea ne-a dat formulele lui Eminescu, Vlahuță, Caragiali, dar el se ține numai de literatura contemporană. Rămîne haosul de opere scrise pînă la 1870 ; pînă nu se vor explica acestea, istoriile de literatură românească nu pot fi decît niște fleacuri fără fond în ceea ce privește critica operelor. N-ar fi oare rostul criticei să pătrundă în lumea aceasta de scriitori mari cari rătăcesc pe cîmpul literaturei, negăsindu-și loc ?"[1]

Ocupîndu-se într-un articol următor de *Critica de jurnal*, Iorga susține consecvent aceleași puncte de vedere, căci, zice el, „noi n-avem public, am spus-o" și critica foiletonistică trebuie să realizeze tocmai acest deziderat pe care „critica de volum" nu l-ar putea atinge din pricina dificultății ei. Iată, prin urmare, o clasificare demnă de tot interesul, mai cu seamă că ea, nu numai rămîne, dar devine din ce în ce mai actuală, distanța dintre critica de specialitate și critica foiletonistică fiind astăzi, cel puțin în Franța, evidentă. Așadar, iată cum le dife-

[1] N. Iorga, *op. cit.*, pp. 34—37.

renţiază şi cum le caracterizează Iorga : „În atingere necontenită cu publicul pe de o parte, pe de alta cu artistul, ea singură (critica foiletonistică — n. n. Fl. M.) ar putea deprinde marea majoritate a cetitorilor cu o literatură sănătoasă şi cinstită, ea singură ar putea să-l dezbere de nepăsarea lui vinovată faţă de ceea ce se produce mai bun la noi în materie de scris, ea singură ar putea să *creeze* un cerc de cititori cu gust şi inteligenţă. Marea majoritate a publicului nu se poate pedagogiza prin critica de volum, prea grea poate pentru dînsul şi care de multe ori îi este necunoscută. Pentru ca un critic să aibă o înrîurire binefăcătoare asupra *masei* cititorilor şi nu asupra unui cerc mai mult decît restrîns de iniţiaţi literari, el va trebui numaidecît să adopte stilul mai dezlînat şi mai accesibil majorităţii cititorilor, al criticei de foileton, al criticei de jurnal. Nu tăgăduieşte nimeni, firește, însemnătatea capitală pentru o literatură a criticei de volum, care dă formula unei personalităţi literare, o fixează, o determină, dar nu prin ajutorul volumului vei putea sta în comunicaţie urmată cu publicul, nu prin ajutorul *studiilor* de critică mai întinsă vei putea înfiltra în creierul înţelenit o picătură de bun simţ literar, de pricepere artistică.“ Ni se pare de prisos a preciza că pentru Iorga, în context, volumul nu reprezintă nicidecum culegerea unor foiletoane, ci studiul unitar şi monografic.

Interesant e însă faptul că o atare „critică de foileton“ nu-i mai apare, în condiţiile noastre, drept o manifestare judecătorească, a cărei necesară intervenţie criticul totuşi o recunoştea, cum am văzut, ci drept o critică educativă, pedagogică în sens estetic. Mai mult chiar, Iorga se opune categoric oricărui fel de aşa-zisă *„poliţie literară“*, căci, după convingerea lui, nulităţile se compromit de la sine, iar debutanţii de talent se afirmă oricum şi fără asistenţa unei critici binevoitoare : „Sunt oameni pe cari n-ai nevoie să-i omori pentru a te cotorosi de dînşii, şi aceasta pentru simpla raţiune că totdeauna au fost morţi“, iar „adevăratul talent n-are nevoie să fie ridicat de subţiori pentru a merge pe drumul pentru care se simte chemat“. În sfîrşit, datorită puţinătăţii noastre



Scanned with OKEN Scanner

literare, „critica de jurnal nu e ținută apoi să facă nici *actualitate*".

Curioasă concepție asupra misiunii criticii !, dar rostul ei este de a legitima desigur aspirațiile autorului spre explorările istorice. Două îi par lui Iorga datoriile de bază ale criticii noastre naționale, luînd în considerare bineînțeles împrejurările specifice în care trebuie să activeze, căci este cazul să subliniem că pentru el „această critică e încă un *desideratum*" : „O critică de jurnal, care într-un stil mai *terre à terre* să trezească gustul în public, să-i facă cunoscute figurile mari ale literaturei noastre, să-l facă accesibil operelor străine, iată ce ar trebui la noi", sau, cum explică în alt loc mai detaliat, o sarcină de educație a gustului estetic și alta de „creare a celebrităților literare"[1].

Revelatorii sînt pozițiile teoretice particulare pe care le adoptă Iorga în problema criticii științifice. El pare să pledeze, mai presus de toate, pentru o critică de comprehensiune și de exactă reconstituire, după criteriile unei abordări istorice a operelor literare și nu în funcție de factori subiectivi aleatori. Într-un articol despre *Critica literară și anticii,* Iorga argumentează de pildă că, în vreme ce literatura contemporană e cercetată în sfîrșit cu mijloace științifice, domeniul celei vechi stă încă la discreția opiniilor arbitrar constituite, a gusturilor parțiale, a criticii numite judecătorești. El stabilește o metodologie a cercetării critice, al cărei sens profund, a cărei aspirație devoratoare, caracteristică pentru o autentică vocație istorică, este asigurarea unei neclintite obiectivități prin raportarea operei nu la modelele și normele interioare ale criticului, ci la împrejurările reale ale apariției acesteia, într-o anume ambianță evident modelatoare și explicativă pentru intențiile și valoarea operei : „pentru a înțelege opera unui scriitor mort cu sute de ani înaintea ta, nu trebuie să te apropii cu ideile și gusturile tale de modern, ci, făcînd abstracție de propria ta personalitate psihică, să încerci să te strămuți cu gîndirea în timpurile acelea, să te faci una cu personalitatea scri-

[1] N. Iorga, *op. cit.*, pp. 94—101.

itorului pe care vrei să-l cercetezi ştiinţificeşte, să-i împărtăşeşti pentru moment ideile şi sentimentele, şi numai atunci opera are să ţi se arate în deplină lumină şi ai s-o înţelegi în toate amănuntele ei. A face comparaţie între dînsa şi între aceeaşi operă, aşa cum o înţelegi şi cum ai putea s-o scrii tu, e trudă zadarnică ; cel ce înţelege aşa critica literară alege partea din operă care-i place lui, care se potriveşte cu gusturile lui, şi varsă asupra ei rîuri de laude pentru plăcerea pe care a resimţit-o întîlnind la scriitor propria sa personalitate, spre a înăbuşi apoi cu despreţul lui restul de idei şi aspiraţii, nepotrivite cu ale celui ce se improvizează critic literar, fără să gîndească la greutatea sarcinii sale şi la condiţiile ce se cer ca s-o poată îndeplini."

Aspiraţia lui Iorga spre exactitatea reconstituirilor istorice ţine desigur tot de atmosfera scientistă şi pozitivistă a sfîrşitului de secol, fapt ce se vede limpede din chiar exemplul dat de el, anume penetraţia cunoaşterii ştiinţifice în numeroase teritorii aparţinînd cîndva doar specialiştilor. Încît pe drept cuvînt se pune întrebarea : „De ce n-ar fi tot astfel cu fenomenele noologice şi, în special, cu lumea fenomenelor estetice, tot aşa de supuse la relaţii de cauzalitate ca şi celelalte ?" Iorga citează astfel cazul întregii şcoli de inspiraţie taine-istă, nu fără să regrete însă că ea se mărgineşte exclusiv la scriitori contemporani, fie din cauza lipsei de gust pentru spiritul vremilor demult apuse, fie din cauza lipsei de interes a publicului cititor pentru atari studii consacrate celor vechi, care repetă îndeobşte opinii înrădăcinate în tradiţie şi în majoritate arbitrare. Felul în care concepe tînărul critic obligaţiile de metodă ale cercetării aplicate operelor literare şi artistice ale antichităţii este împărtăşit de el pe scurt printr-o concluzie sintetică, şi reprezentativă pentru gîndirea lui din aceşti ani, ca şi pentru intenţiile mai adînci pe care le probează şi din care aveau să iasă mai tîrziu istoriile sale literare : „A lua opera, a arăta efectul estetic ce produce, a cerceta şi a pune în lumină procedeele prin care artistul capătă această influenţă estetică, a deduce artistul din operă, aflînd constituţia lui psihică din chipul cum şi-o manifestă în operele sale, a merge mai departe cu cercetările, a da starea societăţii după



Scanned with OKEN Scanner

starea artistului care a izbutit să întrupeze într-o operă vie aspirațiile și felul de a gîndi și simți al unei societăți întregi — fie că societatea și mediul fizio ar fi cauzele eficiente ale artistului (Taine), ori că acesta ar modela după dînsul societatea, pentru care ar deveni astfel un izvor de gîndiri : iată sarcina criticului — om de știință — care ar vrea să aplice procedeele criticei științifice la literaturile antice."[1]

Nimic deosebit nu constatăm aici față de obiectivele comune ale epocii : o critică istorică și biografică, sociologică și psihologică, dublată doar de un accent mai apăsat pe comprehensiunea necesară a operei în atmosfera vremii ei. Dezideratul cel mai semnificativ pe care îl exprimă aproape toate paginile tînărului Iorga este obiectivitatea, legată strîns de setea reconstituirii autentice, caracteristică în genere istoricului de vocație. Totuși el este conștient de faptul că idealul criticii impersonale rămîne încă depărtat și intangibil, dar nu face dintr-o asemenea împrejurare o virtute, ci dimpotrivă o nefericire. Comentînd cartea unuia „dintre criticii tineri francezi, Tissot", intitulată *Les évolutions de la critique française*, Iorga observă că obiecția cea mai frecventă la adresa criticii moderne analitice vizează caracterul ei impersonal, deși, spune el, „în realitate, lucrurile stau altfel și aceasta, departe de a fi o laudă pentru direcția modernă, e o pagubă pentru dînsa, o pagubă imensă." Mai precis, subiectivitatea nu numai că nu-i lipsește, dar este, cel puțin, pentru moment, inevitabilă, în ciuda atitudinii complet schimbate a criticii moderne în raport cu cea anterioară. „Criteriul nu mai este acuma suma de gusturi ale criticului ; el este valoarea, cercetată și cîntărită, cît se poate mai fără de părtenire, a operei, dar subiectivitatea rămîne și nu se poate, oricum ar fi de imparțial, de științific criteriul, să nu rămîie". Ar fi, conchide autorul, o „imposibilitate psihologică". Studiul elementelor operei, al curentelor de idei care i-au dat naștere, al procedeelor stilistice, poate să fie evident științific, dar operația de asamblare a acestora într-o imagine or-

[1] N. Iorga : op. *cit.*, *pp.* 214—216.

ganică și coerentă, ca și reconstituirea universului interior al artistului, dedus din propria lui operă, nu pot înlătura anume infiltrații subiective : „traducerea aceasta a esteticului în psihologie e deseori muncă grea și gingașă pentru care-ți trebuie multă fineță și multă pricepere. Sunt date asupra vieții scriitorului, ai documente asupra lui, și aceste elemente psihologice trebuie armonizate cu acele pe care socoți a le afla în operă, a le descoperi în transparența tipurilor și acțiunilor. Mai adaugă determinarea influențelor deosebite care au fixat pe *om* așa și nu altfel, cîntărirea cantității anume în care a înrîurit fiecare din ele și atuncea vei avea toată activitatea pe care criticul trebuie s-o cricetuiască (sic !) pentru a formula o operă, un creier, o sumă de mediuri și relațiile lor complexe.“ Toate acestea însă nu se pot lipsi de intuiția și subiectivitatea criticului : „La determinarea acestora, a relațiilor, subiectivitatea se impune fiindcă aicea nu mai e vorba numai de o constatare, ci de o *gîcire*“.

Se înțelege, așadar, ce preț pune tînărul Iorga pe facultatea intuiției în actul critic, așa cum a făcut-o în aceiași ani și Gherea, maestrul său recunoscut atunci, și cum în alt moment istoric, dar pus în fața unor similare complicații, o va face, cum vom vedea, la rîndul său, un alt critic „științific“, Ibrăileanu. Extensiunea subiectivității critice asupra operei analizate este adeseori așa de însemnată, încît Iorga consideră că scriitorul are tot atîtea fețe cîți critici relatează despre el : „Același scriitor dat spre cercetare mai multor critici va căpăta trei figuri deosebite. Precum în personagiile din roman, romancierul pune ceva din propria sa ființă, tot așa criticul se manifestă puțin în personagiul literar cu a cărui cercetare se îndeletnicește. Fiecare om tinde a se vedea pe sine și în alții, personalitatea proprie a fiecăruia se răspîndește, tinde a asemăna cu sine toate lucrurile pe care le vede. Criticul va face, fără voie și în ciuda formulelor rigide, același lucru, și, dacă este sincer, o va recunoaște. [...] Puțin de critic va trăi în scriitorul a cărui figură o reconstituie.“ Și Iorga dă exemplul lui Eminescu, pentru a susține deosebirea de vederi asupra operei aces-

tuia dintre un critic pesimist și unul optimist ca Gherea, căci deși amîndoi vor studia aceleași date „fiecare va devia pe scriitorul despre care se ocupă în direcția propriului său temperament". Din această cauză se pot produce evident interpretări surprinzătoare, descoperind de pildă elemente mistice chiar la Rabelais ori optimiste pînă și la un poet precum „întunecatul Leopardi". „Exprimînd ideea paradoxal, conchide Iorga, s-ar putea spune că sunt atîția oameni în același scriitor cîți și critici care se ocupă de dînsul." E de subliniat că o asemenea concepție nu se referă la profilul omului ca experiență biografică, istorică, documentară, ci la acela al artistului dedus din operă, încît e presupusă evident aici ideea de plurivalență a acesteia din urmă. E veche deci și intuiția deschiderii estetice, chiar dacă formele sub care ea apare în trecut nu sînt turnate în tiparul unei teorii mai generale. E o dovadă că realitatea operei constrînge.

În ciuda tuturor acestor recunoașteri ale subiectivității, Iorga, așa cum arătam, nu le transformă într-o condiție ce definește în esență actul critic. Credința lui este că idealul rămîne mai departe o anume stare de impersonalitate spre care criticul trebuie să aspire permanent, această stare caracterizînd de fapt mult mai profund și mult mai adecvat esența criticii : „Nu e vorbă, criticul e cu atît mai critic, corespunde cu atîta mai mult sarcinei pe care și-o ia cu cît operează mai bine această dezbrăcare a propriii sale ființi, cînd cercetează pe o alta". Dimpotrivă, cu cît subiectivismul este mai exacerbat și mai impenitent, cu atît rezultatele sînt mai inacceptabile și mai bizare sub raportul criticii : „Un om fără temperament științific, un împătimit, va face o colecție de critici imposibile, false pînă la ridicol și care nu pot sluji la alta decît la desăvîrșirea datelor asupra sa". Cu alte cuvinte, o atare „critică" va defini mai bine criticul decît pe scriitorul căruia îi este totuși consacrată. Exemplul lui Barbey d'Aurevilly e fără îndoială elocvent și nu e singurul ce s-ar putea aduce. Între neutralismul plat și solipsism există deci în critică un drum al adevărului — acesta pare a fi gîndul mai adînc al tînărului Iorga, gînd întru totul acceptabil și justificat.



Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de d'Aurevilly, Taine sau Bourget sînt semnificativi pentru o atitudine adevărat ştiinţifică. Primul este un scriitor ales şi talentat, dar „e un cap eminamente antiştiinţific şi pasionat pînă la culme în criticile sale". Ceilalţi, se înţelege, sînt ştiinţifici, şi aspiră către obiectivitate, dar o „eliminare desăvîrşită a personalităţii lor nu se face nicăieri". Desigur, crede Iorga, „s-ar putea ajunge, poate *accidental*, la acea comprehensivitate universală, la acea indiferenţă blajină care trebuie să fie caracteristică criticului ştiinţific", dar această impersonalitate rămîne un deziderat deocamdată, fapt care nu constituie un titlu de mîndrie, ci „un defect pentru critica contemporană, o imperfecţie a ei, şi cei ce socotesc că-i aduc o lovitură prin obiecţia indiferenţii nu fac alta decît să arăte idealul spre care trebuie să tindă critica, analitică astăzi, şi care odată va fi ştiinţifică poate, altfel încă decît prin apucăturile sale metodice".

E evident că idealul acestei comprehensiuni universale sau al indiferenţei, totuşi simpatetice, vizează nici mai mult nici mai puţin decît o receptivitate oarecum nelimitată, cu neputinţă de atins decît cu riscul capital al autoanihilării criticii. Or obiectivitatea în acest domeniu nu poate însemna firește eclipsa personalităţii criticului în totalitate, ci numai a impulsiunilor şi *parti-pris*-urilor lui private. În ciuda rezonanţelor terminologice comune, impersonalitatea nu vizează personalitatea criticului, ci doar persoana lui particular-privată, cum ar spune Lukács. Iar mult dorita obiectivitate nu se realizează printr-o punere în paranteze a conştiinţei critice, ci tocmai printr-o afirmare limpede a ei, cu precizarea fundamentală că această afirmare trebuie să se manifeste numai în raport cu asumarea declarată a unui anumit sistem de norme şi principii care exprimă opţiunile ideologice ale conştiinţei critice. Obiectivitatea criticului stă, prin urmare, dincolo de recunoaşterea preexistenţei şi primordialităţii operei, în maxima fidelitate faţă de sistemul asumat. Critica fiind un act ideologic, o obiectivitate altfel decît cea socialmente statuată nu e cu putinţă. Cît despre evoluţia firească, necesară a oricărei concepţii critice, aceasta nu înseamnă fără îndoială infide-



Scanned with OKEN Scanner

litate, căci la un critic autentic ea nu se desfășoară în zig-zag, ci numai în spirala dialectică a unei continuități organice. Iată de ce la Iorga și contemporanii lui nu am putea vorbi de o impersonalitate critică în sensul ei necesarmente dialectic, ci doar de o abstractă și, firește, iluzorie tendință spre imparțialitate ce vine din tentația desigur lăudabilă a științei, dar și din hipertrofierea ei pozitivistă. „Prin impersonalitatea către care tinde, critica-și ajunge ținta, aceea de a deveni o știință, aceeași oricare ar fi cercetătorul. A-i pune aceasta ca o greșală e a nu-i înțelege scopul."

Cît despre obiecția privitoare la așa-numitul „eclectism al criticei moderne", mai precis la atitudinea egală față de valori ca și față de nonvalori, condiționată chipurile de regimul său științific, Iorga observă că, într-adevăr, obiect de analiză și de cercetare poate fi și opera „cu desăvîrșire fără frumuseță", întrucît „corelații între însușirile estetice ale operei și acele psihologice ale autorului" există fatalmente și în acest caz. Dar de la faptul că o critică științifică se poate aplica și nonvalorilor nu trebuie să se ajungă la concluzia că ea ar fi pasivă sau neutră față de acestea. „Criticul modern, *analistul*, anatomistul literar, cum ar trebui, spre laudă, să se numească, nu încurajează pe cei fără talent prin aceea că nu vorbește de dînșii. Polemica nu omoară totdeauna, uitarea, neluarea în samă ucide mai lesne și mai fără trudă. A lua o operă rea, fără umbră de talent, a face disecția acestui putregai literar, a aduce la lumină toate turpitudinile ei și a le arăta cu dezgust lumei e un lucru nefolositor cu totul. Critica modernă nu polemizează cu umbrele și nu dezgroapă pe cei morți pentru a rupe lănci cu dînșii !" În schimb, ea se ocupă exclusiv cu studiul operelor de valoare. Dar Iorga ține să avertizeze : „Tăcerea nu e totdeauna toleranță"[1]. Iată o poziție care nu pare să se fi modificat nici azi, măcar la unii dintre partizanii criticii structuraliste și stilistice, ce fie că se dezinteresează programatic de valoare, fie că o implică doar în actul de selecție a propriului lor obiect, fixîndu-și-l

[1] *Op. cit.*, pp. 115—118.

în lumea capodoperelor sau cel puțin a operelor reprezentative și ignorîndu-le tacit pe celelalte. Practica scientismului în critică nu a evoluat astfel prea mult de la pozitivismul de acum un secol pînă la multiplicitatea de tendințe ale neopozitivismului contemporan.

Rezervele față de caracterul excesiv al unora din încercările de științifizare a întregii metodologii a criticii sînt bineînțeles și ele foarte vechi, încît se poate spune că mișcarea critică modernă a generat încă din primul ei moment și antidotul necesar al oricăror abuzuri nedorite. Iorga citează și discută astfel într-un articol cu același titlu broșura *La critique littéraire et la science* de Edouard Droz, care supune unei critici foarte vehemente tocmai aceste fenomene de inflație, de excrescență a direcției științifice. Amintind de începuturile comparatismului, datorate lui Villemain și Schlegel, de „introducerea istoriei literare în critică și punerea în legătură cauzală a amîndurora" de către Sainte-Beuve și vorbind, în sfîrșit, de „încercările mai zgomotoase, dar mai puțin fericite ale unui spirit puternic și înalt, Taine, de a introduce în critică metoda științelor naturale", Iorga se referă apoi mai ales la „tinerii critici francezi", distingînd în rîndul lor două situații mai caracteristice : pe de o parte continuarea tradiției „de a vorbi de opera literară însăși (Lemaître)", pe de altă parte preocuparea cam ostentativă, sub influența „tendințelor generale spre știință", pentru anume „problematice descoperiri". Astfel, Hennequin ar fi fost „sprijinitorul unei îndoielnice cercetări asupra caracterelor și efectelor estetice a operelor literare, după psihologiile literare ale lui Bourget", iar „F. Brunetière e printre criticii mai tineri acel care a făcut și face mai mult zgomot, ca reformator al criticii".

Ocupîndu-se de teoria acestuia cu privire la „evoluția genurilor literare", tînărul critic român își exprimă nu puține rezerve, asimilînd-o pe drept cuvînt cu un soi de „darwinism literar" și considerînd-o o aplicare cam exagerată a ideilor lui Taine : „A prezenta asemenea inovații ca urmarea operei lui Taine e, se înțelege, îndrăzneț". Ele nu constituie de fapt decît niște „mistificări pretențioase" și broșura lui Droz „rezumă mai degrabă senti-



Scanned with OKEN Scanner

mente foarte răspîndite în lumea literară franceză, unde, mai ales, manifestul lui Brunetière (e vorba de primul volum din *L'évolution des genres* — n.n. Fl. M.) a făcut zgomot".

Dar Iorga nu mai este de acord cînd Droz extinde critica și contestațiile sale categorice de la excese la problema de principiu a posibilității criticii științifice, sub motivarea că oficiul critic e prin natura lui un teritoriu refractar oricărei aspirații către adevăr și, *per contrarium*, mai adecvat jocului liber al reacțiilor sensibilității. „Că o critică științifică, definitivă în rezultatele ei, e un frumos *desideratum* numai e evident mai tîrziu și pentru cei pe cari cuvintele răsunătoare i-au putut fermeca la început. Judecata valoarei estetice a unei cărți nu se poate lăsa la o parte, cum se crede adesea, și nu se poate face impersonal și absolut. Deosebirea între critica lui La Harpe sau Boileau, de pildă, și următoarea sa actuală, e însă destul de însemnată. În afară de detronarea legilor artificiale ale «gustului», în afară de educația spiritului critic prin cunoașterea literaturilor celor mai deosebite, trei elemente noi s-au adăugat pe lîngă critica pur estetică : cercetarea vieții autorului, mediul în care s-a născut opera și efectele lor pe care, la rîndul ei, trebuie să le ezercite asupra acestui mediu. În felul acesta se creează un gen cu totul modern, reprezentat prin opere mai puțin omogene, dar mai instructive, mai frumoase uneori și, mai ales, mai independente decît vechea critică, metafizică ori ba. Cei ce au adus această agregare, mai degrabă decît fuziune, sunt Sainte-Beuve, Taine și unii din criticii mai tîrzii ; oricît de puțin și-ar fi împlinit alte făgăduieli, meritul acesta le rămîne."[1]

Din revoluția pe care o aduce mișcarea criticii științifice, Iorga reține mai presus de toate fundamentul ei : determinismul, la care nu va renunța, incontestabil, niciodată. Iată numai un singur, dar convingător exemplu : vorbind în 1937 despre *Tradiție și inovație în artă*, marele orator spunea : „orice operă se face, în orice moment,

[1] *Op. cit.*, pp. 159—161.



Scanned with OKEN Scanner

este un produs social, ea pleacă de sub influența societății și merge către societate, iar societatea are dreptul să o judece, s-o aprobe sau are dreptul s-o și respingă. Dacă a existat o producție cu care este deprinsă această societate, dumneata, cînd trăiești în mijlocul acestei societăți și-i destinezi producția dumitale, trebuie să te aclimatizezi cu această societate, căci societatea nu te-a creat așa încît să n-ai nevoie de această aclimatizare. Adică, prin influența firească și a cărților cetite, dumneata să te integrezi în acea dezvoltare din care partea de pînă la d-ta se numește, pentru d-ta, «tradiție».“[1] Legătura care unește o concepție de tip determinist cu ideologia tradiționalistă, din care Iorga a făcut profesiunea de credință a întregii sale vieți, se vede imediat.

Deocamdată însă la debutul marii sale cariere, el e preocupat mai mult de problematica interioară și specifică a criticii și numai în al doilea rînd de implicațiile sale culturale. Iată de ce, enumerînd mai sus atîtea dintre meritele criticii științifice, el încheia întrucîtva misterios : „E adevărat însă că aceste apendice ale criticei moderne, fie ele oricît de științifice, nu sunt însăși critica și n-o fac întru nimic mai absolută pe dînsa “[2]. Simplă scăpare de condei, efect retoric sau semnul unor complicații teoretice ? Sigur este doar faptul că Iorga își rezervă o portiță de ieșire, împrumutînd cîteodată aerul de scepticism, caracteristic și el tot aceluiași sfîrșit de veac și generat aproape tot așa de sigur de unele (deloc puține) excese ale scientismului la modă. Lectura și coroborarea altor texte ne dezvăluie în plus extrema grijă a lui Iorga de a nu deforma și de a nu impieta asupra notelor specifice ale temperamentului artistic individual. Este aici desigur un alt ecou al criticii franceze, din linia, de astă dată, a portretisticii și analizei psihologice. Într-un articol semnificativ intitulat *Temperament artistic*, el protestează categoric împotriva încercărilor de a simplifica profilul unui creator din pasiunea de a-i decela „formula“ unitară și coagulantă. Este probabilă aici alu-

[1] Apud, antologia noastră, *Tradiție și inovație*, Editura Eminescu, 1975, p. 116.

[2] N. Iorga : *op. cit.*, p. 161.



Scanned with OKEN Scanner

zia la tehnica descoperirii „facultății dominante" *(qualité maîtresse)* pe care Taine o socotea formula unei personalități artistice și cheia tuturor creațiilor sale.

Constatînd că nu o dată un artist își schimbă fața de la o anume operă la alta, Iorga scrie la un moment dat : „Criticul, deprins cu o rigiditate matematică în logica temperamentelor și care socotește că formula algebrică se poate aplica scriitorului, stă nedumerit între firile acestea contrare, ce se manifestă în bucăți pe care singure apucăturile de stil și iscălitura le arată ca ale unuia și aceluiași scriitor. Să hotărască complexitatea naturei celui pe care îl cercetează nu-i vine, firește. Atuncea, unde se duce formula, judecarea științifică a scriitorului pe care îl cercetează ?" Soluția este trunchierea operei ; criticul procedează prin eliminare : „El face două părți în operă și, din acestea două, declară pe una singură adevărată, sinceră, logică". Și Iorga demonstrează cu exemple că posibilitatea unui *homo duplex* este adeseori în firea unor mari artiști : *„Două naturi pot coexista adesea la un singur om,* chiar cînd acestea sunt pesimismul mistic și erotismul de mahala". Încît, firește, se impune prudență, tact și simț al obiectivității. Tînărul Iorga scoate de aici norma unei lucide metodologii, scriind : „Critica nu trebuie să uite niciodată, înaintea unor astfel de temperamente, că omul e cu desăvîrșire complex, că el nu e o țesătură de abstracții, ci o ființă de carne, schimbătoare deseori și nelegată în manifestările sale ca formă și vorbire, că deseori mai mulți oameni trăiesc în același om, perindîndu-se ori coexistînd. A pune rigiditatea logicei în judecarea unei ființi vii, și cu atîta mai mult în definirea unei naturi artistice, e a merge alături cu drumul. Nu doară că, precum paradoxul o spune, viața unui om ar fi o serie de neconsecvențe, legătura există, dar de multe ori așa de slabă încît trebuie un ochi foarte fin, un ochi bine exercitat pentru a-i urmări firul suptire și invizibil aproape."[1] Replică tipică de psiholog și de artist : finețea și disociația contra fatalului *„esprit de géometrie"* ce caracterizează atitudinile teoretice și clasificatoare.

---

[1] *Op. cit.*, pp. 90—93.



Scanned with OKEN Scanner

Temperament el însuși de artist și încă de artist cu viguroasă personalitate, Iorga echilibrează deci determinismul excesiv și unilateral prin predilecția pentru o înțelegere interioară și complexă a artistului, încît „formula" lui pare să fie mai curînd aceea a unei critici psihologice decît deterministe. În orice caz, el nu respinge teza cu privire la condiționarea operei de mediu, ba dimpotrivă chiar, îi ia și apărarea față de încercarea lui Hennequin de a reactualiza de pildă teoria eroilor a lui Carlyle în opoziția contra concepției taine-iste. Iorga e de părere că obiecțiile celui ce a scris *La critique scientifique* se datorează unei înțelegeri incomplete a conceptului de mediu : „Și dacă Hennequin ar fi luat în deplina lui întindere termenul de *mediu,* confuzia aceasta n-ar fi existat în mintea lui, *La critique scientifique* n-ar fi fost scrisă sau ar fi fost scrisă altfel și am fi avut plăcerea de a avea o teorie mai puțin, ceea ce e o ușurare simțitoare pentru biata omenire suferindă... de teorii. Din faptul că Euripid nu seamănă cu Aristofan, falșitatea teoriei tainiane nu iese tocmai așa de evidentă cum s-ar părea deodată. *Mediul nu e fizic numai, ci social încă și intelectual.*" Deși doi creatori trăiesc într-un același timp și spațiu, ei frecventează totuși cercuri diferite, absorb desigur alte influențe și au la dispoziție mijloace intelectuale variate.

Pe lîngă o asemenea situație, trebuie socotită și refracția inevitabilă pe care o aduce personalitatea : „Mediul nu condiționează singur pe artist, *mediul exterior*, oameni și lucruri. Însă în același pămînt și în aceeași zi, nu toate semințele dau aceleași roade. Dacă lucrul ar fi așa, pe un cîmp de grîu toate spicele ar trebui să fie tot așa de înalte și să tragă tot atît de mult la cîntar. Nu se poate admite acest *absolutism* al formulei, decît cînd ar fi vorba de *omul normal*. Or, omul acesta nu există decît în laboratoriile de anatomie, în chip de ceară și nu în natură. Nu e un om care să semene în toate cu altul. *Organizația fizică* a artistului nu poate fi trecută cu vederea ; ea e al doilea factor al caracterului acestuia, deopotrivă de însemnat, *dacă nu și mai însemnat decît mediul* în care acest sîmbure se dezvoltă." (s.n. Fl. M.)



Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, e cu putință și o altă împrejurare, ce nu infirmă totuși acțiunea mediului, dar scoate la iveală și mai bine caracterul ei de inepuizabilă complexitate : „Aceleași cauze pot produce efecte deosebite, contrare chiar în oameni cu organizație apropiată, și aceasta din cauze imperceptibile de la prima vedere". E cazul de exemplu al lui Zola și d'Aurevilly, ultimul distanțîndu-se de veacul său pînă la eterogeneitate. „Omul, explică Iorga, poate urma direcțiii împrejurărilor sau poate să le ție piept, să se împotrivească direcțiii generale a timpului, așa din îndărătnicie, din propensiune naturală către împotrivire. Poți, trăind într-un mediu, să fii tocmai chipul diametral opus al mediului acestuia. În cazul acesta însă mediul n-a avut el nici o acțiune asupra individului ? Firește că da, numai cît acțiunea a fost *negativă.*" Toate aceste circumstanțe modificatoare nu anulează bineînțeles determinismul mediului, ci doar îi precizează acțiunea și modalitatea. Adeziunea lui Iorga la concepția lui Taine e afirmată împotriva tuturor obiecțiilor, încît concluzia întregii demonstrații trebuie citată : „În definitiv, teoria tainiană subzistă pentru că, întregită, e singură adevărată. Condiționat de mediu, artistul răsfrînge această condiționare a temperamentului său propriu — rezultat al constituțiii sale fizice — asupra mediului. El nu va fi însă niciodată coborît cu hîrzobul din cer spre binele omenirii. Să lăsăm în pace pe *eroii* în afară de lumea noastră, pe artiștii din școala oamenilor mari ai lui Carlyle."[1]

Înclinația și argumentarea tînărului Iorga erau orientate mai curînd către o critică de fin și complicat psihologism, în maniera lui Bourget, lucru pe care îl va ilustra și practic, prin atîtea dintre paginile sale din această epocă de la sfîrșitul veacului. Mai mult decît atît, el agrea, se pare, modalitatea unei critici simpatetice, convins că principala calitate analitică e înțelegerea interioară. Inaugurînd colaborarea sa la *Adevărul ilustrat*, în martie 1895, și deplîngînd izolarea artiștilor „în această societate sceptică și materialistă", Iorga ținea să se delimiteze limpede și hotărît de „pasionații pentru ideile pure, mințile metafizice care observă producțiile literare cu încor-

[1] *Op. cit.*, pp. 59—62.



Scanned with OKEN Scanner

dare, dar fără dragoste", pentru că : „Nu-i interesează pe aceştia literatura însăşi, ci estetica ce se poate clădi din materialele date de aceasta, concluziile sociale la care se poate ajunge printr-însa. O bucată frumoasă are pentru ei acelaşi interes ca şi una urîtă, numai cît să fie caracteristică, utilă pentru inducţiile lor filozofice. Nu iubesc ei literatura cum nu iubeşte mineralogul piatra rară, doctorul — boala intestinală." Este normal să definim aici o evoluţie a atitudinii în sensul unei distanţări marcate de metodologia criticii ştiinţifice. Pe Iorga nu-l mai satisface analiza rece, de laborator ; el se îndreaptă tot mai mult către o viziune binevoitoare, simpatetică şi încurajatoare a creaţiei, din care se va dezvolta în anii viitori culturalismul său nediferenţiat. Este şi în această nouă faţă a lui Iorga o undă de impresionism francez, din linia acelei generoase *„critique des beautés"*, pe care epoca o opunea atît abuzurilor scientiste, cît şi severităţii judecătoreşti. „Şi pentru a înţelege opera literară, pentru a o pătrunde şi cuprinde, se cere iubirea, iubirea naivă, copilărească şi mistuitoare a artei. Această iubire se simte în fiecare vorbă a închinătorului sincer al divinităţii acesteia, cea mai geloasă, şi cuvintele lui convertesc, mîngîie şi sprijină. Pînă şi osînda lui e călduroasă şi nu sfîşie." Preferinţa lui Iorga pentru atare atitudine e declarată răspicat : „Aceasta e pentru mine critica literară, aşa am conceput-o întotdeauna şi aşa voi face-o şi de la această tribună liberă"[1].

Dacă despre vechimea atitudinii se poate încă discuta, faptul că legămîntul a fost împlinit în continare nu comportă îndoieli, ba chiar se poate spune că bunăvoinţa şi îngăduinţa criticului vor deveni cu timpul excesive, compromiţîndu-i judecata de valoare şi aşezîndu-i gustul sub un mare semn de întrebare. Căci după anii tinereţii sale, ce coincid cu anii de sfîrşit de veac, Iorga se va orienta decis spre cercetările istorice, a căror limpede vocaţie o presimţise de la început şi, corespunzător naturii lui de luptător, spre ideologia literară sămănătoristă, din care

[1] Op. cit., pp. 7—8. Cf. şi I. Lăzărescu : *N. Iorga, critic şi istoric literar*, în *Anuar de lingvistică şi istorie literară*, Tomul XIX, 1968, pp. 71—88.



Scanned with OKEN Scanner

ultimă împrejurare va rezulta, pe de o parte, un polemism extrem de viguros contra oricăror influențe socotite antinaționale și, pe de alta, binecunoscuta toleranță ce s-a răsfrînt asupra unor scriitori precum Vasile Pop, Ion Gorun sau Maria Cunțan. Iată motivele de bază pentru care reflecția asupra criticii nu-l mai reține pe maturul Iorga, acaparat, pe lîngă vasta operă istorică și publicistică, și de o susținută acțiune publică, în urma căreia va deveni pentru scurt timp, precum se știe, chiar prim-ministru. Dacă adăugăm în fine energia consacrată cu dăruire și cu pasiune permanentă profesoratului și miilor de conferințe, vom înțelege oarecum îndepărtarea marelui savant de critică și cu atît mai mult de teoria criticii, în beneficiul mult mai profitabil al culturii și al activității sale publice. E evident că nu vocația l-a îndreptat spre critică pe Iorga, ci numai marea lui disponibilitate de lectură și de angajare intelectuală, care avea să-și reveleze peste cîțiva ani făgașul de manifestare pe măsura forței sale. „Cu o astfel de forță de a comunica, avea să scrie Lovinescu mai tîrziu, nu e de mirat că, în literatură, d. Iorga a părăsit de la început domeniul esteticei în favoarea ideii naționale, pentru a o lărgi apoi în domeniul acțiunii politice ; neputînd zăbovi în recea formulă estetică, tribunul avea nevoie de ceea ce leagă pe oameni și-i poate îndrepta spre o acțiune determinată.“[1]

Dar dacă scrisul său din noul secol nu mai interesează meditația asupra criticii și iese astfel din domeniul nostru de preocupări prin chiar substanța lui, aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că ideologia literară sămănătoristă, căreia el i-a dat o contribuție hotărîtoare, nu a condus la anumite repercusiuni destul de importante asupra criticii din primii ani ai veacului și chiar de mai tîrziu. Aceasta nu doar pentru că prezența sămănătorismului constituie un punct de referință în istoria literaturii noastre, dar mai cu seamă pentru faptul că, practic, el a consacrat și a legitimat ideea unei critici culturale, nu în accepția pe care i-o dăduse Maiorescu prin introducerea principiului disociaționist, ci oarecum într-o ac-

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Ancora, 1926, p. 232.

cepție contrară, prin reîntoarcerea la sincretismul generos al epocii de la 1848. Revendicîndu-se din directiva națională și istorică, nu însă și din ideologia revoluționară pe care o interpreta mai mult în spirit junimist, și exaltînd cu mare admirație conservatismul și organicismul publicisticii lui Eminescu, Iorga produce realmente în istoria culturii românești de la 1900 pînă la 1910 o frămîntare și o emulație impresionantă, grație energiei sale extraordinare, ca și temperamentului vulcanic de tribun. Sensul schimbării atmosferei e funciarmente cultural și național ; mișcarea sămănătoristă reprezintă un simptom al vremii dominate de idealuri civice și patriotice fundamentale, iar „sub raportul pur literar, cum va scrie tot E. Lovinescu, ea înseamnă continuarea epocii eroice a literaturii române de dinaintea criticismului junimist ; confundînd etnicul cu esteticul, pe care Maiorescu le separase, ea a anulat, așadar, cîștigurile generației precedente. Cum nu se mai putea prezenta sub vechea formă a naționalismului verbal și euforic, etnicul a reapărut sub forma nouă a «culturalului» ; literatura nu mai era privită atît prin calitatea sa estetică, cît prin acțiunea sa de educație națională — confuzie de poziții care, la adăpostul unei misiuni culturale lăudabile, a îngăduit invazia mediocrității literare.“[1] Același Lovinescu atrage însă atenția asupra unui fapt paradoxal și neobișnuit, ce poate fi înregistrat la marele capitol al discrepanțelor dintre concepții și realități sau, și mai simplu, dintre vorbe și, pe de altă parte, fapte. Confuzia dintre estetic și cultural, spune autorul *Istoriei mișcării „Sămănătorului“*, nu era una programatică, ci mai curînd pragmatică : „pornită mai mult din instincte tumultoase decît din speculații intelectuale, critica sămănătoristă nu s-a manifestat prin discuții principiale, ci prin simpatii și antipatii violente și prin propria ei practică literară“[2]. De aici decurge faptul că nu în afirmațiile teoretice se poate depista eroarea, ci în concretul judecății de valoare sau, mai

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, Editura Socec, 1937, pp. 1—3.
[2] Idem : *Critice*, vol. I, *Istoria mișcării „Sămănătorului“*, Editura Ancora, 1925, p. 203.



Scanned with OKEN Scanner

exact, de preferinţă, căci nu criterii de natură strict estetică o prezidează, ci arbitrarul intereselor de ordin practic, deosebit de importante în domeniul lor specific, dar fără repercusiuni directe asupra calităţii unei opere de artă.

Pe calea preferinţelor ideologice şi culturale se manifestă şi mutaţia lui Iorga de la o critică de comprehensiune, elogiată totuşi altădată, la un anume dogmatism destul de inflexibil care restrînge sfera comprehensiunii la aria unei literaturi cu idealuri foarte restrictive ele înseşi şi care covîrşeşte sub dispreţ total orice tendinţe sau orientări străine. Critica intră astfel în serviciul ideologiei literare, iar opera de artă e asimilată unui mijloc de acţiune practică în scopuri patriotice şi culturale, nu prin esenţa ei estetică specifică, ci prin capacitatea de a promova idei şi sentimente reprezentative pentru un anumit moment istoric naţional. Consecinţa imediată este preţuirea lui Goga şi Sadoveanu, dar şi a unei întregi pletore de nechemaţi şi repudierea sub toate formele a simbolismului şi inovaţiei în genere. Nu mai puţin caracteristic pentru evoluţia lui Iorga este şi moralismul tot mai vehement, din care criticul va face de acum încolo un instrument de categorică intoleranţă şi discriminare : „E uşor a zice, nota el, că literatura nu se exprimă decît pe sine, că ea dă numai o formă frumoasă rezultatelor observaţiei, combinaţiilor închipuirii, mărturisirilor inimii şi că, prin urmare, nu poate fi vorba de moralitate şi imoralitate, ci numai de adevărul, frumuseţa ei, pentru care singură poate fi trasă la răspundere. Aceasta e încă una din superstiţiile şi prejudecăţile ce au rămas din vremea romantismului, cînd se aşezase Arta pe tronul pustiu al divinităţii. De fapt, observaţiile sunt totdeauna din realitatea unui suflet, cu o anumită individualitate şi inimile pot fi curate sau necurate. Cu voie sau fără voie, cea mai simplă bucată literară va oglindi un om bun sau un om rău, un antisocial care urmăreşte pe semenii săi, care vrea să le facă rău, vrea să-i înşele ori îi acopere de dispreţul lui, sau un sociabil, care găseşte în iubirea de oameni, în silinţele spre a le fi folositor, mîngîierea tuturor suferinţelor, pe care le primeşte de la unii oameni şi menirea de căpetenie a vieţii.“ Se înţelege că

în asemenea condiţii o revistă precum *Sămănătorul* nu poate fi şi nici nu trebuie să fie o „tribună liberă", căci ea s-ar confunda astfel „cu o berărie sau o cafenea unde vine şi petrece oricine e în stare a plăti", iar „aceea poate fi bună aiurea, unde literatura n-are acea mare misiune de îndreptare şi moralizare pe care cu mîndrie trebuie să şi-o recunoască şi să o îndeplinească la noi"[1]. Militantismul ideologic al criticului viza deci anumite scopuri mai cuprinzătoare, la împlinirea cărora literatura îşi avea un rol şi îşi putea aduce contribuţia. Printre aceste scopuri, cel mai important pare aproape sigur a fi fost crearea solidarităţii generale în jurul steagului de luptă al ideii naţionale, al tradiţiei şi al emancipării culturale a ţăranului român : „Ne trebuie cultură tuturora, de sus pînă jos, dintr-un hotar al Românimii pînă la altul, scria Iorga în 1903, o cultură care să fie a noastră, cărţi pe rîndurile inspirate ale cărora să cadă deopotrivă lacrima înaltei, bogatei doamne şi sătencii, cărţi smulse de mîini nerăbdătoare pînă unde răsună graiul acestui neam. Jos nemernica bîiguială străină din saloanele cosmopolite, pentru întreţinerea cărora curg sudori de sînge pe lanurile muncite din greu, jos cărţuliile de simţire falsificată şi de corupţie, cu care Apusul otrăveşte ţări nepricepute, jos maimuţăria nelegiuită !" Încheierea e tipică pentru patetismul retoric al tribunului : „O nouă epocă de cultură trebuie să înceapă pentru noi. Trebuie, sau altfel vom muri ! Şi e păcat, căci rînduri lungi de strămoşi cinstiţi ne stau în urmă şi n-avem dreptul să ne înstrăinăm copiii !"[2]

I-am face însă evident o nedreptate marelui istoric dacă am crede că ideea de cultură naţională se confunda la el cu o idee de mişcare provocată pe căi şi prin mijloace artificiale. Încă de la-nceput el ţine să delimiteze categoric cultura naţională de toate simulacrele posibile şi mai ales de cea patriotardă şi de cea oficială, ce nu sînt decît simple surogate ale ei. „Cînd însă un popor îşi dă seama că viaţa ce bate în milioane de inimi, ce

---

[1] N. Iorga : *O luptă literară*, vol. II, Vălenii de Munte, 1916, p. 208.

[2] Idem : *ibidem*, vol. I, 1914, p. 11.



Scanned with OKEN Scanner

luminează în milioane de minți, nu se aseamănă cu viața altor neamuri și că e vrednică să fie păstrată pentru desăvîrșirea și armonia lumii, că ea cere forme particulare pentru a fi statornicită, recunoscută și admirată, cînd, după multe cercetări răbdătoare și puternice avînturi, aceste forme se află, și cînd individualitatea, neapărată, a fiecărui scriitor sau artist se desface din acest fond adînc și larg al rasei sale, conștientă de însușirile ei — atunci trăiește cultura națională."[1]

Nu sînt nici pe departe singurele atitudini și idei judicioase pe care Iorga le-a reprezentat cu strălucire. Articolele din *Sămănătorul*, republicate mai tîrziu în cele două volume cu titlul semnificativ *O luptă literară*, prilejuiesc destul de des adeziunea lectorului actual și e interesant că pînă și un adversar ca Lovinescu, recenzîndu-le, se întreba nedumerit unde a dispărut intoleranța doctrinală ca să-și răspundă că, desigur, ea a rămas în atmosfera de polemică a unui timp apus, care conservă numai el pe căi imponderabile semnificațiile și intențiile atitudinii originare. „Crezul d-lui Iorga, afirmă Lovinescu răspicat, e cel adevărat și sănătos." Numai că, după cum tot el precizează : „nu mai e o luptă *literară*, ci *culturală*. Iată adevărul. Nu e o micșorare, ci dimpotrivă. Schimbînd un singur cuvînt, culegerea de articole a d-lui Iorga își definește și rostul și însemnătatea. Privită astfel, nu poate fi o activitate mai sănătoasă și mai fericită, decît munca acestui bărbat neostenit."[2]

---

[1] N. Iorga : *op. cit.*, p. 22.

[2] E. Lovinescu : *„Sămănătorul"* (cu prilejul volumului. *O luptă literară* de N. Iorga), II, în *Flacăra*, 1 august 1915, p. 440. Autorizatul exeget al sămănătorismului, Z. Ornea, consideră chiar că readucerea esteticului la fuziunea lui originară cu valorile congenere a fost legitimă istoricește și a servit în mod incontestabil înfăptuirii idealurilor noastre naționale și politice din primele două decenii ale veacului. „Ne întrebăm, scrie Z. Ornea, dacă uneori nu e posibilă eclipsarea esteticului în favoarea altor valori, de vreme ce «mediul și momentul» o reclamă imperios ? Dacă Junimea, la 1867—1868, impusese stricta separare a sferelor între politic, social și estetic, sămănătorismul, în alt moment al ciclului nostru evolutiv, le reintegrează. Animatorii mișcării (mai întîi Coșbuc, Vlahuță, Slavici, Chendi și apoi — hotărîtor — Nicolae Iorga) pornesc deliberat de la ideea că imperativul epo-

In domeniul literaturii contemporane însă, critica lui Iorga a întreţinut confuzia de valori, promovînd consecvent şi cu prea puţine excepţii nulităţi evidente şi repudiind, în forme regretabile de violenţă nu numai verbală, valori de mare anvergură şi autenticitate, ca Arghezi, Bacovia, Rebreanu, Lovinescu însuşi etc., etc. Cel mai fecund şi mai de seamă dintre curentele literaturii noi, anume simbolismul, îi provoca lui Iorga astfel de consideraţii : „Aşa-numitul simbolism, întrucît nu e, cu ştiinţă, o farsă, o înşelare ori un mijloc de parvenire literară, nu e decît o modă"[1]. Pozitivă în planul general al culturii, ideologia sămănătoristă a avut consecinţe inadecvate în literatură, subordonînd în acelaşi timp oficiul critic propriilor ei confuzii de criterii.

Radicalismul ideologiei naţionale îl reprezintă însă alţii, şi anume, în ordinea politică, cel ce va fi şi el director al *Sămănătorului,* transilvăneanul A. C. Popovici, şi, în sfîrşit, în ordinea gîndirii literare, profesorul ieşean, căruia Iorga însuşi i se va alătura cîndva, pe nume A. C. Cuza. Acesta, ultimul, e autorul unei cărţi intitulate *Naţionalitatea în artă* (1908), în care un principiu absolut fundamental al criticii, precum acela al primatului esteticului în judecata de valoare, era considerat cu vehemenţă intratabilă un factor de dezintegrare etnică. Deplîngînd înstrăinarea fiinţei noastre naţionale prin intervenţia nefastă a elementului semit şi neasi-

---

cii reclamă cultivarea acelei literaturi şi a acelor fapte de cultură care slujesc unor precizate şi necesare idealuri naţionale, sociale şi politice." *(Sămănătorismul,* ediţia a II-a, Editura Minerva, 1971, p. 13.) Împrejurarea este confirmată chiar de Lovinescu care în anii luptei pentru întregire naţională scria : „Finalitatea scrisului în clipa de faţă nu stă în emoţia estetică, ci în valoarea lui utilitară şi morală potrivită cu nevoile prezente..." *(Factorii morali ai războiului,* în *Flacăra,* 30 octombrie 1916, p. 2.)

Are dreptate, prin urmare, Z. Ornea să conchidă : „în istoria unei culturi asemenea curente, ca de pildă sămănătorismul, sînt posibile dacă sînt reclamate de realitatea socială. Aceasta chiar dacă nu se soldează cu un cîştig estetic, chiar dacă se demonstrează a fi fost un regres în curba ascensională (şi ea zigzagată) a istoriei artei şi literaturii unui popor." (*op. cit.,* p. 14.)

[1] N. Iorga : *Curente adevărate şi false curente,* în *Victor* Iamandi-Adrian : *Poporanismul literar al „Vieţii româneşti"* Iaşi, 1913, p. IV.

milabil, Cuza scria aceste rînduri care reprezintă desigur o enormitate : „Și pe cînd acest proces de înstrăinare a pămîntului strămoșesc era pe cale de a se îndeplini, «intelectualii» noștri — luminătorii națiunei — propovăduiau : *ateismul, cosmopolitismul, socialismul, radicalismul, estetismul pur* — doctrine potrivnice naționalității, sterilizatoare a oricărei acțiuni românești“[1]. Cît despre critică, datoria ei ar fi fost : „Nu să se extazieze în fața unor «piesișoare» jidovești, de dragostea de a scrie foiletoane lungi — ci să apuce mătura cea mare a dramaturgiei sănătoase, și să curețe scena *teatrului național* — de gunoaie internaționale“[2]. Comentariile sînt de prisos : critica devine astfel un apendice docil și fără personalitate, fără drepturi, dar cu datorii exterioare propriei esențe. Nu de ontologia ei mai poate fi desigur vorba în acest context, ci de o ideologie ce încearcă să și-o anexeze și să o pună în serviciul idealurilor celor mai străine de literatură.

Critica sămănătoristă se prezintă astfel lipsită de un spirit critic propriu-zis, și dacă totuși am putea nota aici pe unul, acela este, în pofida multora dintre interpretările comune, o personalitate relativ independentă față de directivele exagerate, ortodoxe pe care Iorga a dorit să le imprime revistei și mișcării sămănătoriste. Ne referim anume la Ilarie Chendi, a cărui atitudine nu se desprinde decisiv din linia *Sămănătorului*, dar care, prin severitatea spiritului său și prin lărgimea de vederi în cîteva probleme ale dezvoltării literare, face figură evident aparte. Nu ne gîndim la trecătoarea simpatie juvenilă pentru simbolism[3], căci ea a fost — se știe — amendată drastic mai tîrziu, dar la delimitarea lui față de practica și teoria unui sămănătorism dogmatic și steril. Iată doar cîteva exemple edificatoare spicuite din *Impresii* (1908) : respingerea paseismului și pledoaria pentru actualitate, atitudinea estetică față de problema

---

[1] A. C. Cuza : *Naționalitatea în artă*, Editura Minerva, 1908, p. 6.

[2] Idem : *ibidem*, p. 82.

[3] Vezi în acest sens articolul *Dulcea sinamăgire*, din *Familia*, nr. 51/1898, p. 603.

moralității artei („Criticii noștri să-și însemne bine acest adevăr limpede [referință la ideea lui O. Wilde — n.n. Fl. M.], pentru că de fapt nu există scriitori morali sau imorali, ci scriitori buni sau răi, cu sau fără talent. Justă este critica numai cînd se conduce din acest punct de vedere și consideră drept morală orice lucrare de talent."), sau, în sfîrșit, disprețul față de literatura idilismului și a comodității intelectuale și dimpotrivă pasiunea pentru luptă, pentru autenticitatea vieții : „Dar ce e asta ? În fiecare zi aceeași pace, aceeași liniște — sfîntă, dacă voiți. Din zori pînă seara, același dîrlîit din fluier de păstor. Monotonia asta mă ostenește, îmi apasă greu pleoapele. Sîngele în vine îmi curge mai somnoros și-mi vine să casc de cîte ori privesc la steagul alb care flutură în vînt ! Ei, nu, nu se poate ! Idilele și tăcerea ne omoară. Noi sîntem pentru steagul cel roșu."[1]

Temperamentul său de luptător nu l-a condus pe Chendi, ca pe Iorga, către o publicistică ideologică de directivă, ci către foiletonistica acidă și necruțătoare, frizînd adeseori pamfletul, iar în plan critic propriu-zis spre maniera unui anumit impresionism elementar și pasional, puțin sau chiar deloc interesat de o justificare teoretică mai generală. Programul criticului Chendi pornește astfel de la *Dreptul criticei*, a cărui legitimitate e revendicată prin comentarea unei cărți germane *Kritiker und Kritikaster* de Adolf Bartels, în scopul de „a stabili dreptul de a critica orice product literar, adică de a examina totul, condamnînd ce e rău și recomandînd ce e bun..." Critica ar fi deci datoria publică de a osîndi sau a încuraja valorile după cum merită, dar nu prin simple declarații de adeziune sau respingere, pe care numai cititorul privat și le poate evident permite, ci prin cît mai convingătoare argumente : „Mulțimea condamnă sau aprobă în cuvinte puține. «Îmi place» sau «nu-mi place» sînt formulele cele mai obicinuite în limbajul critic de toate zilele. Iar criticul literar se razimă pe același fundament elementar, cu vecinicul său drept

[1] Ilarie Chendi : ***Pagini de critică***, E.P.L., 1969, pp. 237—238 (v. și 528—529), 243—244, 272—273 și 276—277.

de a vedea lumea cu ochii săi proprii și a protesta în contra celor ce vor să-i impună o lume străină. El opune deci personalității poetului individualitatea sa. Cum însă criticul își tipărește opiniile, răspunderea lui e mai mare, căci el nu se poate mulțumi cu simple sentințe, ci dovedește că a înțeles opera poetului, înșirînd motivele pentru cari «îi place» sau «nu-i place» — o chestie de talent înnăscut, de cultură și de experiență."

Plăcerea lui Chendi sînt însă „execuțiile" literare, dar el înțelege să le dea o explicație mai generoasă, invocînd necesitatea patriotică de a apăra cultura de invazia imposturii : „Cu cît literatura ia o dezvoltare mai mare, cu atît rolul criticului este mai important, și datoriile lui mai multiple. El e un fel de veghetor, călău dacă vreți, al literaturei, și, în loc de a se ocupa exclusiv de ce e mare, trebuie să-și îndrepte adeseori atenția asupra tuturor celor mici, ca ei să nu copleșească, să nu compromită ce e mare și frumos. În munca asta, oricît dezgust l-ar cuprinde uneori, trebuie să persiste cu deplină conștiențiozitate, căci servește arta, neamul și omenirea." Distanța este, cum se vede, mare de la indiferența față de valoare, pe care Iorga o punea pe seama criticii științifice. Pe Chendi o atare critică nici nu-l interesează, cum o spune explicit ; el e mai mult un auster judecător, făcînd o critică nu cu adevărat axiologică, din lipsă de principii sistematice, dar evident o operă de selectare a valorilor din unghiul gustului și sensibilității personale. Dealtfel singur se întreabă : „pînă la ce limită poate să fie criticul *personal ?*" Răspunsul e semnificativ : „A fi personal înseamnă a insista mai mult asupra însușirilor individuale ale autorului, dînd o mai largă dezvoltare caracterului decît operei lui. Foarte multă lume ezită a-i zice idiotului pe nume, pe cînd nu e mai puțin nobil dacă îi vei numi cartea idioată." Se înțelege însă că nu despre omul privat e vorba, ci numai despre *autor*, cel dintîi trebuind a fi respectat, în vreme ce opera lui este supusă prin natura ei discuției. „Orice mijloc de condamnare, ironia cea mai nemiloasă la adresa cărții sînt îngăduite. Îndată ce însă criticul trădează că știe despre autor mai mult

decît îi spune lucrarea de care vorbește, cuvîntul lui începe a fi ofensă personală ; el încetează de a fi critic de artă și se coboară la un rol deplorabil de flecar, ponegritor, *pasquilant*" (pamfletar — n.n.).

Un singur lucru nu pare să-i fie clar lui Chendi : că și o anumită supralicitare a persoanei criticului poate conduce la personalism, indiferent că nu se exercită pe spinarea autorului, ci exclusiv a operei acestuia. Garanția obiectivității rămîne pentru Chendi caracterul criticului, ceea ce este evident adevărat, dar insuficient, căci chiar buna-credință și sinceritatea pot greși, în vreme ce principiile, dacă sînt inadecvate la un moment dat, se pot firește adapta sau nuanța conform împrejurărilor. „Totdeauna criticul își prezintă personalitatea sa ca o garanție pentru adevărul celor spuse. El singur, ca individ, pronunță o judecată critică și depinde de ceilalți indivizi dacă se alătură sau nu la judecata lui. De aceea nici nu există o critică științifică, nici măcar ca știință aplicată, ci pur și simplu *opinii*, ce se impun de cîte ori se pronunță de oameni care posedă calitățile de critic născut : talent, cinste și cultură literară."[1] Caracterul de opțiune, de opinie și deci de ideologie al oricărei critici devine astfel semnul incompatibilității ei cu știința, ceea ce nu este adevărat decît în sensul atitudinii pozitiviste, fără a duce însă la invalidarea aspirațiilor către obiectivitate ale criticii. Critica este fără îndoială ideologie, dar ideologia nu înseamnă totdeauna deformare a realității și prin urmare nici subiectivism. Ea are, dimpotrivă, o anume obiectivitate, firește una socială, și poate fi nu mai puțin științifică atunci cînd sensul ei se suprapune cu sensul general al evoluției istorice.

Desigur, Chendi nu pune problema criticii în planuri teoretice mai complicate și, mai mult chiar, nici nu-și propune să aspire programatic către obiectivitate, lăsînd în sarcina condeielor „mai oțelite" clasificările și judecățile definitive : „A fixa definitiv locul unui poet în ierarhia scriitorilor e o operă pe care trebuie s-o săvîrșească condeie mai oțelite. Noi, cești mici și zavistnici,

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 119—122.

cei pururea hărțuiți și hărțuitori, nu avem decît păreri absolut și intenționat individuale ; ne redăm impresiile dobîndite după cetirea cu luare-aminte a operei sau chiar după cunoașterea personală a autorului. Acest fel de critică, fără a fi științifică, își are rostul său, căci făcută cu totul dezinteresată, este totdeauna un răsunet just al timpului și va servi vreodată ca material cercetătorilor viitori, pentru care părerile contemporanilor vor putea fi destul de prețioase."[1] De prisos a spune că un ideal ca dezinteresarea n-are eficacitate decît în plan moral, nu și ideologic, iar cît privește caracterul pur documentar al criticii, el presupune din păcate o nefericită desconsiderare.

Revenind cu alt prilej asupra sensului și rosturilor criticii, Chendi se simte nevoit să reargumenteze dreptul personalității : „Pentru a doua oară sînt silit să dau unor inamici răspuns deslușit asupra rostului criticii și al criticului" zice el și se ridică mai întîi de toate contra obiecției privind parazitismul criticii, afirmînd pe drept cuvînt că „foarte puțini critici își fac o platformă de existență din creațiunile artiștilor. Căci în ordinea aceasta de idei, ai putea numi parazit de pildă pe istoricul care scormonește faptele trecutului pentru a înfiripa din ele o icoană reală ; și nu credem că o atît de nobilă îndeletnicire, ca cercetarea adevărului istoric, să poată merita un epitet atît de vulgar".

În istorie, ca și în critică, arată Ilarie Chendi, scopul este comun : „stabilirea adevărului". El introduce însă în acest moment o diferențiere importantă și modernă, ce se reclamă evident din perspectiva criticii impresioniste : „Dar unul este adevărul obiectiv și altul cel subiectiv, în contra căruia țipă astăzi atîta lume. Vrînd să fii obiectiv în critică, îți ajunge să fii un dascăl cumsecade, bun înregistrator, plicticos în amănunte și fără ca scrisul tău să poarte nici cea mai mică notă a individualității. Dar, vai, astăzi și concepția adevărului în artă a mai evoluat, judecătorul de acum ține ca în aprecierile sale să nu fie mașină, ci să rămînă el, să fie totdeauna personal, sau

[1] Ilarie Chendi : *op. cit.*, pp. 123—124.

obiectiv (sic ! ?), pînă în cele mai mici detaliuri. În orice pagină, în orice rînd tipărit, trebuie să fie o fibră din nervii lui, viață din viața lui. Cunoscutul drept al personalității !" Critica se înfățișează, în concepția lui Chendi, drept un conflict sau cel puțin o confruntare sau, cum zice el, „o ciocnire între personalitatea artistului și aceea a criticului". Datorită încercării firești a fiecăreia de a se impune celeilalte, se naște, mai ales în lupta de opinii, tendința spre negare. „În alergarea pentru idealurile vieții, care nu este decît un concurs între diverse personalități, ciocnirile sînt inevitabile. Fiecare va căuta să-și opună voința. Fiecare va voi să fie o completare sau o corectură a celeilalte părți. Și din această firească pornire naște negațiunea, care este arma criticului subiectiv, întrebuințată la fiecare pas. Nu o plăcere diabolică și vinovată deci este negațiunea, ci un fenomen firesc al procesului de cugetare critică, fără de care determinarea adevărului ar fi adeseori cu neputință." Și criticul citează, bineînțeles *pro domo sua*, celebra maximă a lui Spinoza „*omnis determinatio est negatio*".

„Subiectivismul cu tendințe de negare", cum îi spune criticul, îndeplinește importanta funcție de demistificare și de producere a adevărului ascuns în vălurile fanteziei și legendei. Iată de ce el caracterizează acțiunea tuturor marilor reformatori : „Spirite de negare sînt toți reformatorii de sisteme nouă în cugetarea omenească, cari se întemeiază pe ruinele atîtor înaintași. Spiritele de negare sînt chemate să astupe trîmbițele și chimvalele falșilor apostoli și să te împiedice, cetitorule, să dai peste rîpă." Negativismul are așadar în critică un rol de-a dreptul... pozitiv, iar pe de altă parte, zice Chendi, „cine nu este convins că tocmai negațiunea este forța cea mai mare a criticei [ ? ]". Negreșit, critica nu poate crea, dar nici istoria nu creează, ci doar sistematizează valori existente, singurii creatori fiind numai artiștii propriu-ziși.

De aici nu rezultă însă cîtuși de puțin lipsa de valoare sau de importanță a criticii, ba chiar, adeseori, în competiția ei cu literatura, se dovedește a fi mult mai rezistentă la eroziunea timpului și mult mai des solicitată printre cititori : „dacă este adevărat că criticii nu



Scanned with OKEN Scanner

sînt de-a dreptul producători pozitivi, ci operează mai mult cu elemente cunoscute, nu se poate în același timp tăgădui, că, avînd o personalitate a lor proprie, în munca lor ei se diferențiază treptat în cugetare și simțire și ajung adeseori să creeze o operă trainică de cea mai aspră realitate. Dintr-un poet de-a doua mînă, ca și dintr-un geniu, ei reușesc să ne dea pamflete și monografii, ale căror subiecte trăiesc și ale căror forme se încheagă artistic. O idee lansată de artist, ei o dezvoltă și-i dau strălucire ; și adeseori talente necetite și de mult dispărute nu mai trăiesc în opinia publică prin scrisul lor decît prin icoana făcută de critici. Așa că se poate cu dinadinsul vorbi de o margine, în care criticul încetează a mai fi negativ și trece de-a dreptul în rîndul scriitorilor productivi..."[1] Condițiile literaturii noastre obligă însă din nefericire critica mai mult la acțiuni de luptă și eradicare, ceea ce și explică animozitățile pe care le trezește printre scriitori. Sinceritatea cu care criticii spun adevărul e mai cu seamă cauza celor mai multe opoziții și proteste. „De ce s-o fi manifestînd această enervare, cînd se vorbește cu gura plină și fără perdea despre stările de fapt ? De ce cuvîntul drept cade în mulțime ca o consternare ? Se cer și aici atîtea restricțiuni și menajamente ; și slabii cer să fie preamăriți, nevoiașii să fie mîngîiați, ambițioșii vulgari să fie tolerați, și toți îmbulzitorii și toate umpluturile doresc cruțare și se ridică cu unanimitate, o cohortă întreagă, împotriva celor ce-i tratează cu violență !" Jos așadar cu umanitarismul criticii !

Riscul „moderației în stil", pe care o revendică adesea cei lezați, este în mod inevitabil o atmosferă de confuzie a valorilor : „Așadar, moderație în stil ! Iată o formulă în care se rezumă un aranjament original, un sistem elastic și cel mai comod de a hălădui bine cu contemporanii iubiți, dar, firește, de a lăsa în același timp valorile vecinic nestabilite și a propaga, cu știre, credințe greșite". Dacă împrejurările o cer, stilul se poate bineînțeles modifica în funcție de „starea sufletească în care ne găsim" sau de „subiectul pe care îl tratăm". „Dar cînd

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 385—387.

vom voi să smulgem vălul de pe vreo turpitudine literară, cînd vom voi să combatem un sistem nefast, stilul nostru va trebui în mod fatal să se ridice la același grad de violență la care se înalță gîndirea, căci el este pururea icoana gîndirei dintr-un anume moment. Clipa aceasta de violență este o clipă trăită, este expresia unei emoții sincere și nimic nu te poate sili să te lepezi de ea", încît se poate spune că, în ciuda oricăror proteste pe care le opun „convenționalii noștri publiciști, legănați de monotonia unei mentalități șterse", pe care Chendi îi consideră „niște mașini de înregistrare" sau „niște automați", „violența în stil, cîtă vreme e pusă în serviciul unei bune cauze, este o necesitate. Ea este singura măsură de curățire a atmosferei încărcate, este unicul mijloc de a face cunoscut adevărul în mod mai sugestiv, atunci cînd li se împotrivește o ceată întreagă de spirite vulgare."[1]

Dacă la apologia violenței stilistice o adăugăm pe aceea a gustului individual, liber și inalienabil, înțelegem mai bine și mai complet pozițiile criticii lui Chendi, organizate în direcția unui personalism cum rareori a cunoscut istoria literaturii noastre. Desigur, nici elogiul gustului nu este în esență eronat, în ciuda cîtorva stridențe de accent, dar și aici, ca și în cazul stilului, caracteristic e un anumit absolutism al perspectivei în care nu mai intră altceva decît ideea preferată sau dacă intră, intră numai pentru ca să declanșeze rezervele de ironie ale criticului. Gustul e astfel opus teoriilor pentru motivul că „teoriile cele mai complicate, învățătura cea mai îmbîcsită se sfarmă de puterea simplă și convingătoare a gustului. El singur ne călăuzește în toate și ne determină progrese și curente". Această hipostaziere categorică a gustului este desigur semnificativă pentru intoleranța viziunii criticului, căci tocmai ea ne dovedește paradoxul atitudinii lui Chendi : pornit de la un evident impresionism, mai mult, firește, temperamental decît principial, el se fixează mai concret în actul critic la punctul ferm al unui dogmatism la fel de temperamental, ceea ce demonstrează limpede ideea veche, dar rămasă încă actuală, că dintre spiritele

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 393—394.



Scanned with OKEN Scanner

cele mai acut impresioniste se recrutează spiritele cele mai pernicios dogmatice.

Conceptul gustului, definit de Chendi, în formule cunoscute drept calitate sau talent înnăscut, drept „facultate sufletească de a prinde repede și sigur orice armonie de tonuri, de culori și de mișcări în manifestările firei și ale vieții omenești, de a-ți da seama cu ușurință de tot ce-ți atinge mai plăcut simțurile și-ți face viața mai frumoasă“, îi servește criticului pentru a afirma din nou regimul precumpănitor artistic al profesiunii sale: „Un om de gust fiind mai mult sau mai puțin și un artist, el nu poate fi confundat cu omul de știință. Rațiunea rece nu poate să înlocuiască niciodată podoaba gustului. Și oricît s-ar încerca cineva să-și însușească din cărți această calitate, el nu va reuși, căci impresiile primite din afară nu atîrnă numai de voința și de cunoștințele fiecăruia.“ Că dacă nu voința, măcar cunoștințele, sau, altfel zis, cultura are și ea un rol în modelarea gustului nu se gîndește sau nu vrea să recunoască Chendi, pentru a nu mai spune că în gust e totdeauna presupus, în stare oricît de latentă, un concept, ceea ce angajează implicit condiția ideologică și prin urmare și determinismul intrinsec al oricărui act critic.

Restrînsă doar la pledoaria pentru necesara sensibilitate prealabilă oricărei judecăți axiologice, poziția lui Chendi este bineînțeles nu numai admisibilă, dar și utilă. Aversiunea cea mai violentă i-o provocau pe drept cuvînt neutraliștii și nevertebrații epocii, spirite incolore, fără simț estetic, dar cu pretenții de cultură: „Un om cu oarecare cultură se crede numaidecît chemat să dea direcțiuni estetice. Lipsit de putința de a se impresiona sincer și a cunoaște și gusta frumosul pe cale firească, el se conduce de regule fixe, de norme stabilite de alții, sau înlocuiește gustul și priceperea cu o neîncetată frazeologie și cu dibuiri pe nimerite. Arta selecționării precise este străină de acest fel de judecători“, încît „mijlocitorii aceștia sterpi“ dintre artiști și cititori „sînt totdeauna o primejdie pentru gustul public“[1]. Se poate lesne

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, pp. 339—400.

bănui aici aluzia la Mihail Dragomirescu, victima unuia dintre cele mai teribile pamflete pe care Chendi le-a semnat ca un risipitor în presa vremii, victimă ce-i dădea „călăului" „impresia unui primitiv încăpățînat, în ochii căruia frumosul nu se răsfrînge și în fața căruia emoțiile nu lasă urme, nici spiritul nu o luminează"[1].

Disponibilitatea lui Ilarie Chendi pentru pamflet și pentru violența stilului este organică și se coroborează logic cu o puternică repulsie față de admirație : „Omul care admiră mi-a fost totdeauna nesuferit", declară el pentru a se justifica apoi în acest fel : „Natura și viața omenească sînt însă foarte complexe. Ordinea în care sînt așezate elementele lor și în cari se manifestă diversele fenomene nu este atît de armonică încît orice privire a lor să te subjuge. Alături de floarea simetrică și strălucită prin culoarea ei se tîrăște un viermușor. Alături de bucuriile omenirii, suferința își scurmă vecinic cărarea. Geniul însuși creează alături de valori trainice și opere monstruoase uneori. Nu este deci ridicol să privești estatic numai la o parte a lumei practice ? Nu este naiv să scalzi sufletul într-o mulțumire de pacinic și fericit burghez, fără a te răzvrăti împotriva a tot ce e banal și jignitor în jurul tău ?" Admirația nediferențiată i se pare lui Chendi pe bună dreptate o expresie directă a carenței spiritului analitic și realist, de unde și impresia de superficialitate pe care o provoacă îndeobște : „Admiratorul nu este numai un primitiv, ci mai ales un incomplet. Îi lipsește acel simț de analiză care i-ar face cu putință să reziste mai ușor influenței unilaterale din afară și să privească mai larg și mai adînc. Îi lipsește simțul realității, care i-ar da o justă măsură de apreciere și ar imprima oarecare siguranță convingerilor lui. Fără spiritul de analiză și fără simțul realității, oricine rămîne un admirator superficial, fals sau interesant, și nu va putea să guste tainele frumosului din tot adîncul lor"[2]. Cînd admirația se manifestă în critică, fie din naivitate, fie din interese editoriale sau strict personale, discernămîntul este compro-

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 417.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 410—411.



Scanned with OKEN Scanner

mis și judecățile se degradează provocînd confuzie în rîndurile publicului.

E limpede că în asemenea condiții negația devine necesară. Nenorocirea este însă că spiritul polemic al lui Chendi s-a exercitat nu numai contra unor biete umbre literare, dar și, nu mai puțin, contra unui curent ca simbolismul, a cărui contribuție e curios că n-a văzut-o limpede, în ciuda faptului că alteori s-a arătat destul de generos și de comprehensiv față de noile tendințe spre modernizare, înțelegîndu-le, e drept, în felul său, dar nerecunoscîndu-le în opera celor ce le reprezentau. Despre Alexandru Macedonski, Ovid Densusianu sau Emil Isac *(Poetul Isac din Cluj)*, Ilarie Chendi a scris nu numai pagini absolut nedrepte, dar și de o deplorabilă și tristă vehemență. Iată numai un singur exemplu, care ilustrează și modalitatea lui polemică și faptul că, fie în cazul simboliștilor, fie al sămănătoriștilor criticul condamna de fapt ceea ce i se prezenta drept impostură (firește gestul era pur și simplu tactic, căci preferința sa nu face loc nici unei îndoieli) : „Fantezie e totul : și vorbă deșartă, și tupeu pe toată întinderea, scria Chendi în concluziile unei recenzii la volumul *Conferințele „Vieții nouă“*, scos în 1909 de Densusianu și elevii său. Nu este adevărat mai întîi că literatura cea bună franceză ar fi dușmănită la noi, cîtă vreme traducerile cele mai de seamă de astăzi continuă să fie făcute din franțuzește. Nu este just că scriitorii de azi refuză contactul cu modernii, pe cînd ei ne dau traduceri mai multe tocmai din aceștia : Bârsan din Wilde, Sandu din Maeterlink, Iosif și Anghel din Verlaine, Régnier, Wilde și ... Wagner. Și tot atît de absurd este să insinuezi că talentele noastre adevărate s-ar putea compromite prin abuzul de subiecte naționaliste și țărănești, cu toate că se știe că aceste subiecte naționaliste și țărănești le exagerează numai diletanții și pseudoartiștii, cari se găsesc în toate taberele, tot așa precum și subiectele simboliste și moderniste de toate categoriile sînt adînc batjocorite numai de imitatorii de specia Ervinilor. Iar ceea ce ni se pare complet ridicol în aceste zvîrcoliri este ideea și prezumțiunea că un pumn de teo-

rii moderniste, adoptate și rostite papagalicește, ar putea schimba dezvoltarea firească a literaturii noastre..."[1]

Pasajul cumulează reprezentativ aproape toate componentele poziției lui Chendi: respingerea acuzațiilor de exclusivism aduse sămănătorismului, eludarea aspectului ideologic al problemei prin invocarea factorului unic al talentului și, în sfîrșit, disprețul afișat față de rostul teoriilor și al programelor artistice. Criticul bate astfel evident monedă, ca de obicei, pe individualitatea inalienabilă a oricărui artist și desconsideră la fel de evident puterea unei anumite atmosfere literare de a influența cît de puțin creația și sensul dezvoltării ei. Împrejurarea evidențiază și în acest fel caracterul întrucîtva independent al criticii lui Chendi în ansamblul ideologiei sămănătoriste. Dealtfel, distanțarea lui de Iorga este cu totul elocventă din acest punct de vedere.

Ceea ce îi asociază însă mai departe, peste orice adversități sau diferențe, este rezerva lor comună față de simbolism și de mișcările inovatoare, rezervă mai curînd pragmatică decît principială. Iată de ce se simt deopotrivă de lezați de inițiativele și atitudinile care vin dintr-o direcție străină de concepțiile și de aspirațiile lor și, de comun acord în acest plan, le socotesc simptome de decadentism și le condamnă ca atare. Reacția celor incriminați a fost firească, deși ar fi de discutat cine a aruncat întîi mînușa, căci Densusianu cel puțin a debutat în atitudinea lui față de *Sămănătorul* prin a colabora, chiar, dacă oarecum intermitent, la el. Exclusivismul introdus și, mai apoi, accentuat de Iorga l-a iritat îndepărtîndu-l pentru totdeauna și conducîndu-l spre campania polemică perseverentă din paginile *Vieții noi*, compensativ întemeiată chiar în acei ani (1905). Pentru a înțelege critica lui Densusianu în toate implicațiile și tendințele ideologice care o caracterizează nu e lipsit de sens să exemplificăm întîi de toate pozițiile sale antisămănătoriste. Ridicîndu-se împotriva ruralismului excesiv, criticul de la

---

[1] *Op. cit.*, pp. 302—303. Pentru completări și pentru viziunea de ansamblu a personalității criticului, vezi serioasa monografie a lui Mircea Popa: *Ilarie Chendi*, Editura Minerva, seria „Universitas", 1973.

*Viața nouă* scria într-un articol grăitor intitulat *Rătăciri literare*: „De ce numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și viața noastră orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, ceva care să aibă dreptul să fie trecut în artă? Cum, pătura cultă, care trebuie să simtă altfel decît țăranul, pentru că e firesc să fie așa, nu intră și ea în alcătuirea fondului nostru național, nu este în stare să ne dea o literatură românească, cu un suflet, un mod de a înțelege viața deosebit de ce se cîntă, ce se povestește în popor? Sînt scriitor care m-am născut în oraș, care am călătorit și prin alte țări, care am cetit și ale literaturi, mi-am făcut un suflet altfel decît alții care s-au născut, au trăit poate mult timp la țară, pentru aceasta sînt mai puțin român? Numai țăranii cărturari ar avea dreptul să fie scriitori la noi sau numai orășenii care fac pe țăranul?“

Cît despre influențele culturilor străine pe care sămănătoriștii le incriminau, considerîndu-le vinovate pentru presupusa decadență a literaturii noastre simboliste, Ovid Densusianu afirma în același stil retoric interogativ: „O literatură nu se poate izola; e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele. Și tocmai noi să nu ținem seamă de ce s-a scris și se scrie în alte părți, să ne credem în stare a produce mai departe și mai bine numai citind scriitorii noștri din trecut sau scormonind literatura populară?“ Avem încă nevoie mai mult decît alții de a învăța de la culturile străine și ceea ce poate fi regretat nu e contactul prea intens cu ele, ci dimpotrivă tocmai insuficiența lui: „Slăbiciunea literaturii noastre în multe părți vine, ni se pare, de acolo că am rămas și rămînem prea străini de ce-au produs de seamă alte literaturi“[1].

Critica lui Densusianu se recomandă astfel în substanța ei drept o expresie de polemism activ contra tendințelor ruralizante și autohtonizante ale sămănătorismului și, corespunzător, drept o puternică și susținută acțiune de prozelitism în slujba simbolismului și a proce-

---

1 Ovid Densusianu: *Rătăciri literare*, în *Viața nouă*, nr. 1, din 1 februarie 1905 (apud antologia lui I. Hangiu *Presa literară românească*, vol. II /1901—1948/, E.P.L., 1968. pp. 96—97).

sului de înnoire a literaturii noastre, împrejurare ce-i conferă un implicit caracter cultural, propagandistic, trădîndu-i astfel dependența de o anume ideologie literară, opusă tradiționalismului de la *Sămănătorul* și în același timp complementară. Este aproape sigur că, după inițiativele de modernizare ale lui Macedonski și Petică, acțiunea lui Densusianu în favoarea simbolismului reprezintă momentul cel mai însemnat și cel mai fecund al dezvoltării noilor tendințe literare românești. Nu ne interesează bineînțeles în acest cadru accepția particulară dată de directorul *Vieții noi* mișcării simboliste, prin insistenta revenire la energetismul ce i-ar fi caracteristic, deși trebuie spus, pentru a da imaginea completă a concepțiilor sale, că lui nu i-au scăpat deloc nici celelalte note componente și definitorii, dovadă studiul, excelent, intitulat *Sufletul nou în poezie*, de unde nu lipsesc nici corespondențele baudelaireiene, nici intuiția misterului, nici intelectualizarea, nici sugestia, nici discreția emoției lirice, nici muzica interioară, nici versul liber, nici citadinismul, și nici idealismul sau în fine individualismul noului curent.

Ceea ce ne interesează însă mai presus de toate este considerarea locului pe care critica urmează să-l dețină față de aspirațiile spre modernizare. Într-unul dintre studiile cuprinse în *Sufletul latin și literatura nouă*, intitulat *Cum trebuie privită literatura ultimelor decenii*, Densusianu protestează împotriva pasivismului prudent cu care critica întîmpină tendințele înnoitoare, renunțînd să descifreze germenii literaturii viitoare. „Cînd criticul ia această atitudine pasivă, de simplu înregistrator, fără avînturi mai depărtate, i se poate spune că nu-și îndeplinește misiunea. Datoria lui este să desprindă, din ce constată, unele elemente, să cîntărească valoarea lor și să-și dea sama de ceea ce se poate realiza cu ele, de ce se anunță pentru evoluțiunea de mai tîrziu.“ Critica are sau trebuie să aibă deci un rol predicativ, vizionar, ea trebuie să orienteze și să deschidă drumul noilor tendințe literare, anticipînd realizarea lor dé mîine în forme cu adevărat revelatoare.



Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera de incertitudine și dezorientare se datorește după Densusianu neînțelegerii a ceea ce „trebuie să fie literatura unei epoci, așa de deosebită de cele de altădată", ca și faptului „că mulți nu știu să aleagă din mulțimea de producțiuni adevăratele valori". Vina e în mare parte a criticii și constă fie în „ignorarea", fie în „nedreapta apreciere" a valorilor. Chiar dacă există „și azi critici care nu se opresc la asemenea atitudini, ci caută să pună în evidență ce cuprinde durabil literatura nouă, să semnaleze operele de samă", situația nu e cu mult mai bună, întrucît „acțiunea lor e prea limitată, nu are destul ecou". Se înțelege că ar fi nevoie de o campanie mai susținută și mai amplă care să angajeze presa, școala și în primul rînd universitatea.

O critică „aplicată la actualitatea literară" ar putea remedia într-o măsură foarte importantă lucrurile. Noțiunea criticii de susținere și încurajare a talentelor în germene apare astfel pentru prima oară formulată programatic. „Asemenea critică presupune aptitudini speciale. Cînd te găsești în fața unei literaturi în formațiune trebuie să-ți dai samă de substratul ei sufletesc, să alegi ce se desprinde din ea mai semnificativ, mai bine reliefat, să întîmpini cu o privire înțelegătoare, de largă simpatie, ce aduce nou, dar durabil totodată, și să înlesnești buna ei îndrumare. În calitate de critic se poate spune că ți se cere să aduci în acest caz însușiri pe care le așteptăm și de la cineva care se află dinaintea unui suflet neformat, tînăr, și e chemat să-l pregătească pentru viață ; el e dator să distingă predispozițiile hotărîtoare, părțile caracteristice, fundamentale, ale unui asemenea suflet și să contribuie la deplina dezvoltare a lor."[1] O expunere mai largă a acestor idei a făcut-o Densusianu într-un articol publicat în *Viața nouă* sub titlul *Criticilor*. Aici arată el superioritatea unei critici pozitive, simpatetice : „Da, întîmpinarea caldă, exuberantă, adusă operelor care sînt semne strălucitoare în drumul spre nesfîrșite înaintări, aceasta se așteaptă mai mult de la noi, aceasta trebuie să fie dovada înțelegerei luminate a misiunii

[1] Ovid Densusianu : *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. I, Editura Casei Școalelor, 1922, pp. 23 și 31—32.

noastre". Și mai departe : „Cea mai mare putere, cea mai binefăcătoare înrîurire o are critica pozitivă, pe cînd cea negativă, chiar cînd este îndreptățită, e un ajutor slab pentru formarea gustului literar și, în orice caz, ea trebuie să ducă la cea dintîi, dîndu-i, prin excluderi, cîteva elemente de apreţiere ce pot fi binevenite".

Pentru a fi un veritabil îndrumător al literaturii, criticului i se cer de asemenea calități ca „pătrunderea psihologică" și „recunoașterea valorilor vieții". „Observarea stăruitoare a realității, pătrunderea în gîndurile, în sentimentele celor printre care vă găsiți, participarea largă la viață, îmbogățirea de fiecare zi a impresiilor și confruntarea, analiza lor — acestea ascut mai mult aptitudinile critice și pot da cea mai bună pregătire pentru aprofundarea și judecarea dreaptă a creațiunilor literare." Criticul trebuie să fie așadar un animator și un îndrumător, „să ajute la afirmarea inovațiilor", să înțeleagă „sufletul nou" al tinerilor scriitori fără a-i opune un „suflet vechi" și, în sfîrșit, să urmărească transformările necontenite ale vieții.[1]

Și Iorga susținuse mai de mult necesitatea unei critici simpatetice, comprehensive, numai că unghiul toleranței sale s-a restrîns cu timpul în funcție de ideologia literară adoptată. În alte cadre, fenomenul se poate constata și urmări chiar și la Densusianu care, deși gîndea corect asupra sarcinilor criticii, n-a izbutit întotdeauna să le exemplifice prin propriile sale judecăți, nedreptățind adesea autenticele noi valori ale momentului, în numele propriei sale ideologii, inevitabil restrictivă și ea, numai că în direcția mai profitabilă, a simbolismului, chiar dacă sensul de energetism latin împrumutat de critic îl deformează pînă la un punct. Cît de exact gîndea realitatea Densusianu ne-o demonstrează însuși repetatul său îndemn : „Criticul trebuie să fie înainte de toate un înțelegător adînc al sufletului contemporanilor săi — numai astfel va putea fi o călăuză luminată a lor în controversele literare". Din păcate, înțelegerea lui contemporană s-a dovedit și ea destul de limitată și e suficientă

[1] Ovid Densusianu : *Criticilor*, în *Viața nouă*, nr. 12, 1 februarie 1919, pp. 81—90.

comparația cu Lovinescu, pentru a ne da seama de distanța ce desparte o receptivitate oarecum misionară de receptivitatea unui critic veritabil.

Între cei doi sînt numeroase legături, atît în epoca de care ne preocupăm acum, cît și în evoluția ulterioară: partizani ai modernității și critici antisămănătoriști deopotrivă, ei au fost de asemenea și adepții unei acțiuni de sprijinire a literaturii noi, numai că primul și-a creat o ideologie simbolistă *sui generis*, din viziunea căreia, de pildă, un Bacovia era exclus, în vreme ce al doilea a făcut principiile să se modeleze după gust și după evoluția reală a literaturii prin adaptări inteligente și flexibile și prin predispoziția ideologică, devenită a doua natură, spre noutate și spre contemporaneitate. Apropierea lor se manifestă și în planul atitudinii de separare a valorilor în judecata critică. Așa cum Lovinescu o va spune mai tîrziu, mișcarea simbolistă are meritul de a fi consfințit prin propriile sale opere disocierea funcției estetice de funcțiile evident complementare, dar subordonate. Iată principiul și în formularea teoretică pe care i-a găsit-o Densusianu: „Arta are valoare prin ea însăși, prin ceea ce realizează singură în nemărginitul idealurilor ei. Darurile pe care ni le aduce din împărăția Frumosului nu au nevoie de autorizări de liberă trecere. Ce vine în numele ei e bine venit și respinge orice recomandație streină, toate certificatele sociologilor și moraliștilor. O creațiune artistică are, de bună seamă, repercusiuni variate, își exercită acțiunea în nenumărate direcțiuni, provoacă, mai curînd ori mai tîrziu, schimbări în suflete, se manifestă ca o forță cu efecte sociale și morale, dar cel care a conceput-o a fost preocupat înainte de toate de semnificația ei din punctul exclusiv al artei, fără să se gîndească la înrîuririle ei mai depărtate, la ce va rezulta din ea pentru alte preocupațiuni.“ Asemănînd arta cu știința sub aspectul autonomiei lor, Ovid Densusianu conchidea: „Și arta și știința trebuie, prin urmare, lăsate să beneficieze de autonomia lor, fără să le mai supunem la criterii de judecată în care se furișează considerațiuni streine de ele“.

Principiul ofensiv antisămănătorist e în aceste rînduri în afara oricărei discuții. Criticul urmărește să deschidă drum literaturii noi în numele valorii sale propriu-zis estetice și dincolo de orice fel de implicații, din specularea cărora se scot concluzii compromițătoare pentru simbolism : „în ce privește literatura actuală nu avem dreptul să punem altă întrebare decît aceasta : aduce ea valori reale, înseamnă oare un punct nou de ascensiune în drumul artei ?“[1]. Ideea autonomiei a servit deci pentru Densusianu procesului de dezvoltare a literaturii noi, cum va servi și pentru Lovinescu mai tîrziu aceluiași proces, aflat în punctul culminant al afirmării și maturizării sale.

Dar Densusianu s-a preocupat, deși în treacăt, și de statutul diferențial al criticii, dincolo de raporturile ei cu ideologia literară. În tinerețe se pusese la curent destul de detaliat cu frămîntările pozitiviste ale cercetării literare și publicase în *Revista critică-literară* a tatălui său mai multe articole ce dovedeau adeziunea la principiile noi, deterministe, citînd lucrările lui Hennequin, Sainte-Beuve, Taine, sau Guyau. „Critica literară se va integra pe viitor cu o sumă de principii științifice, scria tînărul Densusianu în 1892, deoarece din cercetările de pînă acum, făcute de critici, s-a putut vedea, între altele, pe de o parte că și la ea este posibilă a se aplica legea generală a determinismului, prin faptul că ea consideră o operă de artă ca o țesătură complexă de cauze și efecte ; iar pe de altă parte, că și în cursul dezvoltării ei istorice se poate proba legea generală a evoluțiunii“.[2]

Cît privește metodologia actului critic, Densusianu își însușea, din acest punct de vedere, principiile timpului, combinînd perspectivele estetice, psihologice și sociologice, în încercarea de a explica și a pătrunde cît mai mult în adîncimile intime ale operei, nu printr-o atitudine imanentă exclusivă, ci printr-o corelare multilaterală a operei cu cauzele și condițiile ei externe. Iată de ce un cri-

---

[1] Ovid Densusianu : *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. I, pp. 33—35.

[2] Idem : *Legea evoluțiunii și critica literară*, în *Revista critică-literară*, nr. 1/1892, p. 35.



Scanned with OKEN Scanner

tic „analizează mai întîi opera din punctul de vedere al emoţiunilor estetice pe care ea le sugerează în mintea cititorului, arătînd în acelaşi timp mijloacele întrebuinţate de artist pentru a exprima ideile şi sentimentele lui (analiza estetică) ; extrage din operă o sumă de indicaţiuni pe lîngă care, mai adăugînd informaţiunile date de notiţele biografice, ajunge să reconstruiască spiritul şi organizaţiunea mintală a autorului (analiza psihologică). În sfîrşit, criticul analizează mai departe influenţa *pasivă* pe care a suferit-o artistul din partea mediului social şi fizic, arătînd totodată şi influenţa activă a artistului asupra societăţii contemporane lui.“[1]

După cum se remarcă uşor, ideile, într-adevăr, sînt ale epocii ; le întîlnim în primul rînd la Gherea, apoi la debutantul Iorga, ba chiar şi la cîţiva dintre discipolii mai tineri ai Junimii, precum N. Petraşcu sau Constantin Leonardescu, autor la 1898 al unor *Principii de filosofia literaturei şi a artei*, în care se percep toate ecourile problematicii estetice de la sfîrşitul veacului trecut. Cu timpul Densusianu va ajunge şi la puncte de vedere proprii, fără a insista însă pe drumul meditaţiilor teoretice asupra criticii. Ideile şi observaţiile sale rămîn mai mult inscidentale şi nu tind cîtuşi de puţin spre închegare sistematică, ieşite mai ales din controversele şi din dezbaterile vremii, iar nu dintr-o preocupare personală obsedantă. Brodînd întrucîtva pe teme croceene, el scrie în 1906 despre *Critica estetică şi critica istorică*, propunîndu-şi a le diferenţia. După ce constată mai întîi renunţarea la termenul de „critică ştiinţifică“ în favoarea celui mai simplu de „critică“, autorul aduce în discuţie „preocupaţiunile“ estetice şi istorice ale acesteia, cu menţiunea că, dacă „în alte părţi, aceste două genuri de critică sunt bine hotărîte şi fiecare din ele îşi are specialiştii ei“, „la noi între un fel de critică şi celălalt hotarul nu e totdeauna bine stabilit“, ceea ce provoacă interferenţe nu neapărat profitabile, căci „mai rar întîlnim cîte un scriitor care să întrunească amîndouă însuşirile — să fie şi un om care să nu se înşele în apreţierile estetice, şi un

[1] Ovid Densusianu : *Factorii evoluţiunii criticei literare*, în *rev. cit.*, nr. 3/1893, p. 123.

cunoscător bun al trecutului literar, al legăturilor dintre opere, al influenţelor de la o literatură la alta".

Critica istorică a făcut între timp progrese importante, spune Densusianu, dar acestea nu legitimează amestecul ei în probleme de judecată a valorilor artistice : „cei care se ocupă în direcţiunea aceasta şi aceia dintre ei care n-au spiritul făcut pentru înţelegerea valorilor literare, estetice, ar trebui să se mărginească la rolul lor de cercetători, de istorici ai dezvoltării literare". N-ar fi exclus să se ascundă aici o aluzie polemică la marele rival din acei ani, care stîrnise viguroasa agitaţie a sămănătorismului, căci Iorga, de care s-a-nţeles că este vorba, se afirmase decisiv pe linia vocaţiei predominant istorice. Dealtfel, scrie Densusianu mai departe, rolul investigaţiilor de istorie literară „nu e întru nimic inferior celuilalt — cînd e bine, larg înţeles — pentru că cere şi el calităţi de cultură literară multiple şi alese".

Există chiar un domeniu în care criticii istorici trebuie să se întîlnească în chip obligator cu cei estetici, anume cel al comparaţiei în planul literar universal, în care şi unii şi alţii trebuie să se mişte cu familiaritate. „Simţul istoric ca şi cel estetic nu este numai o intuiţie, ci o aptitudine care se perfecţionează în atingere cu producţiunile literare cele mai variate. Şi nu e suficientă chiar nici această familiarizare cu manifestaţiunile literare generale — dincolo de literatură, trebuie să trecem în domeniul altor arte şi să pătrundem cu sufletul în viaţa întreagă a epocilor, să trăim în lumea trecută, să înţelegem cum se fac schimbările sufleteşti şi ce preţ au ele în efectele lor mai întinse ori mai mărginite."

Interesul dominant al consideraţiilor lui Densusianu se îndreaptă însă către sarcinile mai recente ale criticii. Remarcînd astfel că „s-a făcut critică estetică relativ multă pînă acum", el o consideră totuşi nesatisfăcătoare, insuficientă în raport cu „toată mulţimea de probleme pe care o implică". În acest punct criticul nostru introduce o perspectivă inedită, cel puţin la noi, căci la origine stă evident concepţia lui Croce. Făcînd abstracţie de restul de probleme pe care critica estetică le presupune, el se fixează exclusiv la una dintre ele, din care face punctul de



Scanned with OKEN Scanner

plecare al unor îndelungi și fructuoase cercetări, anume la problema stilului și limbii unui scriitor. Viitorul autor al cursurilor de *Evoluția estetică a limbei române* scrie de exemplu în acest moment (1906) : „Lăsînd de o parte alte chestiuni care n-au fost urmărite, nu este o lacună că esteticienii noștri nu s-au ocupat — și mai mult decît în cîteva observațiuni întîmplătoare — cu partea formală a literaturei, cu mijloacele de exprimare ? Se poate cita în toată literatura noastră estetică o analiză temeinică asupra stilului unui scriitor, nu mai vorbim de evoluțiunea estetică, în ce privește limba, a unei epoci întregi ? Asemenea analize ar fi fixat mai bine valoarea unor scriitori și ne-ar fi limpezit mai de mult asupra unor probleme de scriere în jurul cărora sîntem siliți să discutăm mereu astăzi. Estetica limbei noastre — aceasta vor trebui să ne-o arate mai mult, printre altele, criticii noi.“ Iată așadar un program întreg, din care se va dezvolta mai tîrziu critica stilistică a lui D. Caracostea și Tudor Vianu. În această direcție, Ovid Densusianu s-a dovedit a fi un mare și ilustru precursor atît prin contribuțiile proprii, cît și printr-o incontestabilă clarviziune.

Și criticii istorice îi mai rămîn destule de făcut, dar mai presus de toate este necesar discernămîntul sigur al valorilor, măcar din punctul de vedere al însemnătății lor într-o anume operă sau epocă : „Va fi un semn de înțelegere mai bună a acestei meserii cînd nu vom mai vedea lucruri inegale îngrămădite în pagini greoaie, cînd se va face mai bine deosebirea între ce merită să fie cunoscut mai mult la un scriitor dintr-o epocă, și ce este de valoare secundară“. Critica trebuie să țină pasul cu întreaga dezvoltare a mișcării intelectuale și „cum ea este luminătoarea conștiinței literare, nu ni se poate ierta s-o ținem prea mult pe drumuri întîrziate“. Cînd se va scrie marea istorie a literaturii noastre „în spiritul acestei critici“ ea va fi rodul dublei perspective : istorice și în același timp estetice. Căci „lucrarea aceasta nu va putea fi nici numai a unui critic estetic, nici numai a unui critic istoric ; cel care va scrie cel din urmă șir din ea va tre-

bui să nu uite că i se cere să fie și una, și alta — de două ori critic".[1]

Pentru a întregi concepția lui Densusianu despre critică să semnalăm în fine alte două obligații ale disciplinei, numai în aparență opozite : obiectivitatea și condiția stilistică. În acest sens, „cînd se găsește în fața unei scrieri, criticul e dator s-o judece cu obiectivitate, să lase deoparte orice deprinderi, orice vederi preconcepute ; singura lui preocupare trebuie să fie înțelegerea ei, să arate dacă aduce ceva nou și dacă această noutate are însemnătate artistică, deschide zări nouă"[2]. În afară de aceasta, „critica trebuie să fie și artistică, nu numai instructivă. Cine e chemat să formeze gustul trebuie să arate că el însuși prețuiește frumosul, năzuiește la el totdeauna, și în exprimarea gîndurilor. Căutați deci să fiți artiști cînd scrieți, și prin aceasta veți da o dovadă că ați înțeles și mai mult pe aceia despre care ne vorbiți și pe care ne sfătuiți să-i urmăm."[3]

Idei judicioase și recomandări valabile și astăzi ! Dar ce folos cînd toate laolaltă n-au izbutit să frîngă îngustimea receptivității criticului, ieșită din pozițiile unui mult prea personal partizanat : acela al formulei literare proprii, ca și al incapacității de a „fi făcut din contemporaneitate un principiu cu aplicațiuni mobile".[4] Opus lui Iorga din atîtea puncte de vedere, criticul *Vieții noi* i se asociază totuși prin parțialitatea viziunii literare.

---

[1] Ovid Densusianu : *Critica estetică și critica istorică*, în *Viața nouă*, nr. 14, 15 august 1906, pp. 301—303.

[2] Idem : *Critici și scriitori*, în *rev. cit.*, nr. 2, 15 februarie 1906, pp. 25—28.

[3] Idem : *Criticilor*, loc. cit.

[4] E. Lovinescu : *Istoria literaturii contemporane*, vol. II, Editura Ancora, 1926, p. 243. Vezi și următoarele monografii : Al. Popescu-Telega : *Ovid Densusianu*, Editura Ramuri, Craiova, 1934, și Marin Bucur : *Ovid Densusianu*, Editura Tineretului 1967 (cea din urmă cuprinde și o foarte amănunțită și extrem de utilă bibliografie).



Scanned with OKEN Scanner

## 2. CONCEPTUL CRITICII COMPLETE

Răscrucea dintre cele două secole, XIX și XX, stă în mod vădit sub semnul rivalității dintre tendințele criticii științifice și tendințele celei impresioniste. Cum este și normal și cum de obicei se și întîmplă în astfel de cazuri, cei ce-și încep participarea la viața intelectuală într-o atare atmosferă devin prudenți față de atitudinile unilaterale și exclusiviste și se deschid deopotrivă către amîndouă perspectivele, deși aderă mai profund numai la una dintre ele. Pentru acela ce se simte mai atras de pildă de o critică științifică, ideea completării ei prin elemente neglijate de aceasta devine astfel de rigoare. Iar de aici pînă la un adevărat concept al criticii complete rămîne de făcut un singur pas. Cel ce avea să-l facă și să-l teoretizeze în același timp este, în acești ultimi ani ai veacului, G. Ibrăileanu sau, cum semna el pe atunci, Cezar Vraja.

Debutul său stă evident și chiar mărturisit sub influența criticii lui Gherea. Exersîndu-și mai întîi mîna la efemera publicație romașcană *Școala nouă* (iulie 1889 — iunie 1890), tînărul Ibrăileanu va colabora apoi frecvent cu articole politice de orientare socialistă la *Munca*, *Lumea nouă*, *Critica socială* și în sfîrșit la *Evenimentul literar*. La aceasta din urmă în special își dobîndește el cu siguranță consacrarea critică. Aproape toate calitățile ce-i sînt caracteristice se pot găsi în germene în seria de studii cu semnificativul titlu *Psihologia de clasă*. Autorul conjuga aici perspectiva determinismului social cu studiul universului interior al creatorului în încercarea, doar intuită deocamdată, de a avea imaginea completă a genezei unei opere de artă. Elementul inedit în raport cu Gherea, și care acuză o anume infiltrație marxistă, este aici concretizarea mediului, și mai precis a celui social, în termenii mai adecvați ai diferențelor de clasă : „adevărul este că fenomenele psihice, viața sufletească a oamenilor e condiționată, se deosebește după clasa din care face parte", ea nefiind altceva „decît efectul înrîuririi fenomenelor externe asupra creierului, cu alte cuvinte raportul dintre mișcările interne și cele ex-

Scanned with OKEN Scanner

terne". Cele din urmă se referă tocmai la mediul fizic și social. „Vedem numai prin aceasta că mediul social are rol asupra formării vieței sufletești. Dar mediul social, subliniază Vraja, are un rol colosal, mult mai mare decît cel fizic. Căci omul, cu cît evoluția înaintează, cu atît se emancipează de mediul fizic și se înglobează mediului social." Relația de determinism e văzută de Ibrăileanu la această dată ca o realitate exclusiv constrîngătoare, „omul nefiind decît un atom al acestui organism supraorganic, societatea — și ca atare fiind supus schimbărilor ce încearcă acest organism, ale cărui mișcări, evident, trebuie să se oglindească în fiecare atom al său, în fiecare individ".

Cu toate acestea, influența mediului social este foarte departe de a fi uniformă, nu dintr-o altă pricină decît din aceea că ea se identifică de fapt cu influența fenomenelor sociale, iar acestea sînt în funcție de clase : „mediul social, adică mișcările societății, nu lucrează uniform. Dacă societatea ar fi un tot armonic, atunci influența mediului ar fi aceeași, dar azi societatea e împărțită în clase, în interese contrare, antagonice, prin urmare în clase care au nevoi și care trăiesc în condiții și împrejurări cu totul deosebite ; așadar, și mediul social, influența vieții sociale va fi deosebită. Căci influența mediului social nu-i decît influența fenomenelor sociale ; și este evident că clasele, avînd interese contrare, fenomenele sociale vor influența deosebit două clase, cari au interese, moduri de a trăi — contrare." Aplicarea acestui principiu se face destul de mecanic : Bran se va deosebi de Stan sub raport psihologic în funcție de diferența necesităților și condițiilor lor sociale. Cei doi vor fi de asemeni reprezentativi și pentru clasele lor și astfel „cum toți indivizii din clasa lui Bran sînt înrîuriți identic de mediul social ; iar indivizii din clasa lui Stan de asemenea identic cu Stan, rezultă că psihologia acestor clase e deosebită"[1].

Mărturisind a fi ajuns la această concluzie pe cale deductivă, tînărul Ibrăileanu își propune să dovedească

---

[1] G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., col. „B. p. t", 1957, p. 47—49.



Scanned with OKEN Scanner

faptul că ea se poate verifica și pe cale inductivă. Analiza din acest unghi de vedere a romanelor *Intim* de Traian Demetrescu și *Dan* de Al. Vlahuță este firește semnificativă, dar cum nu urmărim în primul rînd aspectele aplicative ale teoriilor, nu vom reține decît sensul general al unor astfel de aspecte. Deși, prin corelarea socialului cu psihologicul, tînărul critic își trădează aspirația către completitudine, el nu împinge lucrurile pînă la eventualele implicații propriu-zis estetice, ba chiar afirmă eterogeneitatea lor, „căci ce au a face *teoriile* și cu *talentul artistic?* Un scriitor poate să fie un artist de geniu pe de o parte, iar pe de alta să aibă teoriile cele mai extravagante și mai greșite.“ Ibrăileanu se limitează, așadar, voit doar la o critică sociopsihologică și ideologică, fără a insista asupra problematicii pur literare, asupra viabilității tipurilor și a justificării lor estetice. „Aceasta însă e treaba criticei literare, în care nici n-am avut gînd să mă amestec...“[1]

Totuși amestecul rămîne inerent, dar Cezar Vraja își asigură disponibilitatea viitoare, preocupîndu-se deocamdată mai ales de laturile teoretice ale creației, printre care de exemplu originalitatea și imitația formelor literare, de menționat în mod cu totul special pentru că în discuția lor apare în sfîrșit destul de clar ideea personalității creatorului, ideea de temperament artistic. Este aici, ca și la Iorga, un alt ecou al criticii franceze din linia „psihologiilor“ lui Paul Bourget. „O lucrare literară, din punctul de vedere psihologic, e exprimarea unei stări sufletești. Cum e starea sufletească e și forma. Un temperament sincer, puternic, *deosebit* de alte temperamente, va avea o formă originală. Un temperament mai slab va împrumuta forma simțirilor sale de la un alt temperament mai puternic, *asemănătoriu*, care a găsit cea mai frumoasă formă pentru *feliul* de simțire al acestui feliu de temperamente...“[2]

Interesul dominant al lui Ibrăileanu, ca și al prietenului său Raicu Ionescu-Rion, discipol al lui Gherea, dispărut prematur la numai 23 de ani, se îndreaptă însă

---

[1] G. Ibrăileanu : *op. cit.*, pp.106—107.
[2] Idem : *ibidem*, p. 114.

în perioada *Evenimentului literar* spre explicarea mai ales sociologică a artei. După puțin timp de la moartea amintitului său prieten, criticul însuși va mărturisi retrospectiv : „Noi, în *Evenimentul literar*, am căutat să explicăm una din manifestările vieții — arta. Și am căutat să o explicăm sociologicește, să arătăm partea socială a chestiei. Am susținut că arta e condiționată de împrejurările sociale. Adevăr foarte simplu...“, zice Ibrăileanu, escamotat însă de cei interesați în mușamalizarea numeroaselor metehne ale societății. „Asta ne explică pentru ce știința burgheză — conștient sau inconștient — se ferește așa de tare de partea socială a chestiilor, pentru ce caută să explice orice lucru prin mecanică, fiziologie, psihologie individuală etc., numai sociologicește nu.“[1] „Artei pentru artă“ *Evenimentul literar* i-a opus „arta cu tendință“, arta generoasă a marilor idealuri sociale.

Cît despre critică, o mai cuprinzătoare relatare a dat-o Ibrăileanu într-un text rămas în chip cu totul regretabil inedit. Acesta pare să constituie programul de ideologie critică din acești ani, deși în linii mari el nu se detașează net de sursa lui fundamentală, adică de principiile criticii lui Gherea. Dealtfel textul este chiar prilejuit de Gherea sau mai exact de apariția volumului al treilea din *Studiile* sale *critice*. Critica este socotită evident o știință, căci „fenomenele literare au, ca și oricare alte fenomene, drept la o știință. Ele sînt un grup de fenomene aparte, cari nu pot intra în domeniul nici unei alte științe, și cer o știință proprie a lor. Această știință este *critica literară* — în lipsă de alt cuvînt mai propriu.“

Interesantă este observația lui Ibrăileanu privind cele două modalități de abordare a operei literare, numite mai tîrziu de Wellek intrinsecă și extrinsecă : „un fenomen literar poate fi studiat, ca și orice fenomen, din două puncte de vedere. Sau studiezi fenomenul în sine, ca product dat, analizîndu-l, descriindu-l, definindu-l, grupîndu-l ; sau, mergînd mai departe, analizezi geneza fe-

[1] G. Ibrăileanu : *Scriitori români și străini*, vol. II, E.P.L., col. „B. p. t.“, p. 8.



Scanned with OKEN Scanner

nomenului, condiţiile care l-au produs, legătura de cauzalitate a fenomenului dat cu fenomenele care l-au produs."

Fiecare dintre aceste două modalităţi, luate separat, este insuficientă, întrucît dezvăluie numai o parte din adevărul integral cu privire la operă, or „un fenomen numai atunci e studiat complet cînd e studiat şi în sine şi în legătură cu cauzele care l-au produs. Critica deci, ştiinţă şi în cazul întîi, va fi ştiinţă completă numai cînd va cuprinde şi partea a doua, studiind geneza operei de artă."[1] Iată exprimat aşadar pentru prima dată, destul de limpede, idealul criticii complete !

După tăcerea pe care a păstrat-o Ibrăileanu în ultimii ani ai secolului, el a revenit în publicistică fără s-o mai părăsească pînă spre sfîrşitul vieţii, timp de aproape trei decenii, dezvoltîndu-şi şi nuanţîndu-şi ideile necontenit, nu fără a le face să evolueze chiar, în cîteva privinţe, spre orizonturi şi interpretări cu totul noi. Vom căuta să urmărim periplul principalelor concepţii ale criticului, organizîndu-le pe cîteva direcţii dominante, referitoare fie la statutul criticii, fie la atitudinile şi modalităţile acesteia : critica între ştiinţă şi artă, implicaţiile ei ideologice, problema criticii estetice şi, în sfîrşit, aceea a criticii complete.

Încă din primul an al existenţei *Vieţii româneşti*, cel ce avea să-i devină sufletul în înţeles aproape anatomic, cum s-a zis pe drept cuvînt, dezlănţuie o acţiune vie, precumpănitor polemică, pentru argumentarea largă şi profundă a tezelor şi idealurilor sale. Într-o confruntare de principii cu Marin Simionescu-Rîmniceanu, care susţinuse condiţia de ştiinţă a criticii moderne, Ibrăileanu reia o nuanţă mai veche introdusă de Gherea pentru a preciza legăturile incontestabile ale criticii cu ştiinţa. Critica nu este astfel propriu-zis o ştiinţă, ea este numai ştiinţifică, ceea ce înseamnă că se foloseşte în operaţiile sale de multe dintre cîştigurile anumitor ştiinţe. Preopinentul, observă criticul *Vieţii româneşti*, „face confuzie între noţiunea «critică-ştiinţă» şi noţiunea «cri-

[1] Citatele din acest articol inedit apud Mihai Drăgan : *Ibrăileanu*, Editura Albatros, 1971, pp. 91—94.

tică ştiinţifică». E drept că orice critic din lume, Taine, Sainte-Beuve etc., s-au folosit, în critica lor, de o mulţime de ştiinţe : estetica, psihologia, morala, istoria politică, socială, economică, literară, biologia etc. De aceea critica este «ştiinţifică», — altmintrelea ar fi o înşirare de impresii."

Este de asemenea greşit a confunda critica operei de artă cu estetica, întrucît cea dintîi nu se ocupă numai „cu «frumosul», cu legile producerii frumosului, cu «structura impresiei estetice» etc." Dacă ar fi posibilă confuzia lor, atunci critica ar putea fi considerată măcar un început de ştiinţă, dacă nu o ştiinţă propriu-zisă în înţelesul plenar al cuvîntului. Dar ea „nu se ocupă *numai* cu «forma» operei de artă, ea se ocupă şi cu legătura între artist şi rasa sa (o spune şi d. Rîmniceanu) şi naţionalitatea sa (o spune şi d. Rîmniceanu) şi concepţia epocei sale (o spune şi d. Rîmniceanu) — şi mediul natural, social, moral etc. Apoi, influenţa operei asupra societăţii etc., etc., lucruri, toate, cu care nu se ocupă estetica şi pentru care criticul trebuie să posedeze multe alte ştiinţe, morala, sociologia etc., care nu pot fi aplicate fără un *ideal*, aşa încît criticul nu poate «critica» fără un ideal asupra vieţii..." Iată prin urmare şi punctul în care apare implicaţia ideologică, legată de Ibrăileanu în chip paradoxal chiar de condiţia ştiinţifică a criticii. Paradoxul rămîne însă numai aparent, căci în viziunea autorului idealul e presupus chiar în asemenea ştiinţe umane ca etica şi sociologia : „*Dacă* opera de artă are o semnificaţie *morală* şi *socială* şi dacă *etica* şi *sociologia*, în aplicaţiile lor la viaţa omenească, nu pot fi concepute ca tratate ori studiate fără un ideal, atunci cum să nu-l aibă criticul ?"

Necesitatea de a justifica o operă de artă în lumina unui ideal vine şi din deziderатul comprehensiunii, căci dacă e adevărat că unui critic îi trebuie o sensibilitate autentică spre a putea vibra cu opera pe care o analizează, atunci e evident că idealurile nu pot fi expurgate din întregul operei. Dacă un creator „îşi pune idealurile în opera de artă, ce însamnă «a vibra» cu opera lui ? Nu-i aşa că însamnă a vibra cu *toată* opera lui *şi* cu

idealurile din opera lui ? Nu-i aşa că se pune, pentru critic, şi *problema idealului ?* Şi atunci cum să-şi lase criticul la o parte idealurile sale, cum să nu judece criticul şi din punct de vedere al idealului său ?" Pe urmele maestrului din tinereţe, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu este şi el deci un adept al criticii ideologice. Interesant e însă faptul că el priveşte estetica, spre deosebire de critica de artă, ca o ştiinţă naturală : „dacă esteticienii au făcut «ştiinţă naturală», criticii *toţi* s-au pus şi din punct de vedere al idealului". Referindu-se spre exemplu la aprecierea creaţiei eminesciene, criticul scrie : „Ca *estetician,* voi «admira» talentul (cum a făcut d. Gherea), ca *critic,* voi studia opera lui Eminescu şi din alte puncte de vedere şi voi face rezerve în privinţa idealului (cum a făcut d. Gherea), apoi voi cerceta cauzele idealului lui Eminescu, influenţa sa etc., întrebări care nu-s de domeniul «esteticei»."

Desigur, criticul autentic trebuie să demonstreze o largă comprehensiune faţă de tot ce e talent, faţă de toate operele de valoare, dar de aici nu rezultă automat indiferenţa sa faţă de atitudinile lor. „Sainte-Beuve îi recunoaşte *talentul,* dar face multe rezerve asupra *atitudinii* lui Baudelaire. Dacă prin comprehensiune mă pot pune în simţirea ce o are un criminal cînd ucide din pasiune, urmează că o am şi eu ? Urmează că o aprob ? Înţeleg ce s-a petrecut în el, pot trăi, în imaginaţie, sentimentul lui, dar îl dezaprob. Aceasta este deosebirea, cantitativă, nu calitativă între cetitor şi critic." Comprehensiunea nu înseamnă prin urmare neutralitate, ci doar puterea criticului de a se identifica total cu opera, nu însă fără a-şi păstra luciditatea discriminatoare. Cît priveşte ipoteza unui critic fără idealuri şi fără principii, acesta ar urma să aprecieze pe artist „ca un aparat de plăci fotografice ori cinematografice, pe cetitor ca un alt aparat care fotografiază ori cinematografiază la rîndul său fotografiile ori cinematografiile scoase de artist !" În aceste condiţii, criticul însuşi pare să se manifeste ca un om trunchiat sau, cum continuă mai drastic Ibrăileanu : „Criticul nu e un om complet, un om care cunoaşte viaţa întreagă, cu toate înţelesurile



Scanned with OKEN Scanner

ei, cu toată filosofia ei, pe care s-o caute în opera de artă ; e un estropiat, un amator de calcomanii, un imbecil care compară culori, volume şi linii şi care dincolo de acestea nu mai vede nimic !“ Critica fără idealuri este aşadar o operaţie de simplu tehnicism, fără valoare omenească şi fără rezonanţe mai adînci, din pricina confuziei cu recea obiectivitate a ştiinţei.

Critica însă, pe de altă parte, se dovedeşte „şi o *artă*, în acel senz că ea *reconstituieşte personalitatea artistului*“, iar prin putere portretistică şi valori stilistice se recomandă în acelaşi sens, ceea ce nu infirmă însă caracterul ei ştiinţific, ci doar îl completează. Concluzia lui Ibrăileanu pledează, cum se vede, pentru individualitatea criticii, pentru capacitatea ei de a reprezenta o atitudine : „Aşadar, critica, rămînînd ştiinţifică, are dreptul şi datoria mai întîi de a judeca din punctul de vedere al unui ideal, şi al doilea, de a fi şi a rămînea o artă“[1]. Sublinierea funcţiei ideologice, ca şi a celei artistice corespundea desigur unui alt moment al dezvoltării criticii, pe care Gherea însuşi îl întrezărise în 1895 — 1896, momentul unei noi eliberări a spontaneităţii şi a impresiilor critice de sub rigiditatea abuzivă a teoriilor pozitiviste, ca altă dată de sub îngustimea normelor clasicizante.

Ambivalenţa teoriei critice la Ibrăileanu se poate urmări pe tot parcursul existenţei sale : critica este cînd o disciplină ce poate dobîndi anume certitudini şi cînd un foarte aproximativ demers al spiritului nostru, rămas perplex în admiraţie şi dezarmat în faţa adîncimii şi complexităţii operei. Condiţia ştiinţifică a propriei lui critici o supralicita chiar Ibrăileanu însuşi, mărturisind cîndva, în anii primului război mondial, lui Tudor Vianu : „Ce am eu de-a face cu literatura ? Opera literară este pentru mine un obiect de observaţie. Privesc acest obiect cu atenţie, îl întorc pe toate feţele, îl leg de cauzele lui, aşa cum aş face cu o specie animală sau cu un fenomen fiziologic.“ Faţă de „criticii din Bucureşti“, la care surprinde „intenţia de a face stil“ şi prin urmare „vanita-

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, Editura Minerva, 1971, pp. 25—33.



Scanned with OKEN Scanner

tea literară", „eu compun un articol de critică așa cum aș scrie o carte postală. Scriu ce am constatat și nu mai mă preocup de rest. Sînt om de știință. Nu mă simt deloc literat. Nu aparțin tagmei voastre."[1]

Implicațiile științifice ale criticii apar firește și la Ibrăileanu mai ales pe vechea temă a determinismului. Adept la început al teoriilor lui Gherea, așa cum am văzut deja, discipolul nu va întîrzia să-și caute soluții proprii în confruntarea dintre principalele poziții: a mediului (Taine) și a „eroilor" (Hennequin). Trecînd peste concepția conciliatoare a lui Guyau, din *L'Art au point de vue sociologique*, fără a o aminti măcar, Ibrăileanu împrumută de la William James și de la Brunetière punctul de vedere de sorginte darwinistă al „selecțiunii naturale", adaptîndu-l însă, spre deosebire de cei doi, la rațiuni sociologice. „Căci noi nu credem că *procesul* de selecție e același în literatură ca și în biologie", întrucît „scriitorul selectat" nu reprezintă o deviație, precum variațiile spontane, întîmplătoare din lumea animală, ci tocmai dimpotrivă o emanație a sufletului unui public anumit. Temperamentul înnăscut al artistului intră în relații de compatibilitate sau de incompatibilitate cu mediul. „Așadar scriitorul se *naște* pesimist ori optimist, cerebral sau pasional, subiectiv ori obiectiv etc. Izbutește, dacă se naște într-o lume cu același fel de a simți. Și, desigur, într-o oarecare măsură e influențat de mediul în care trăiește, cum și acest mediu, la rîndul său, e influențat de scrisul lui. Iar dacă nu găsește mediul prielnic, atunci nu e gustat, citit, lăudat și consacrat. Se poate însă ca după moartea lui să vină o generație care să-l prițeapă. Atunci e dezgropat, selectat — gloria lui e postumă."

Iată, în rezumat teoria selecției literare a lui Ibrăileanu, din care el va face un instrument de discriminare critică prin care simbolismul va deveni un curent mai puțin selectat („Ei sînt, socialmente, niște izolați.") spre deosebire bineînțeles de literatura națională și țărănească. Selecția variază firește în funcție de grupurile publi-

[1] Tudor Vianu : *Jurnal*, E.P.L., 1961, p. 20.

culuí sau de dominantele epocilor : „decadentismul, care a înflorit între 1850—1900, după *dispariţia oricărui idealism* (şi a celui eminescian şi a celui umanitarist-socialist), s-a topit ca zăpada la soare, după 1900, cînd criza cea mare a zguduit ţara, a pus probleme nouă şi grave, a trezit pe cît mai mulţi din toropeală ori nepăsare şi cînd, din aceste cauze, a apărut literatura nouă, naţională, «ţărănistă». Şi dacă ar fi cumva să trecem printr-o nouă perioadă socială şi morală ca cea de după 1895, ar fi posibil să vedem din nou înviorarea unei mişcări literare ca atunci."

Cu cît o societate evoluează mai mult, cu atît literatura ei se diferenţiază şi se diversifică mai tare, încît este de înţeles că, în asemenea condiţii, un cititor (şi cu atît mai mult un critic) nu se va limita în nici un caz doar la literatura dominantă prin selecţie majoritară, ci dimpotrivă va gusta şi alte genuri, în funcţie de propriul său temperament. „Numai artiştii, care au temperamentul tranşant, sînt exclusivişti, cetitorul, preferînd o anumită literatură, gustă şi alte *feluri* de literatură, desigur cu mai puţin entuziasm ; iar criticii, adică cetitorii cei mai despersonalizaţi ori mai «comprehensivi», gustă tot felul de literatură, deşi chiar şi ei au preferinţi, făcînd şi ei parte din categorii sociale, temperamentale etc."[1]

Scoţînd din principiul determinismului social şi istoric teza selecţiei literare, Ibrăileanu îşi justifica desigur în plan critic atitudinea teoretică şi practică faţă de scriitorii şi tendinţele vremii. Dacă adăugăm în fine la aceasta poporanismul mai întîi şi mai apoi esenţa lui, eliberată de mulţimea accidentelor, prin forţa lucrurilor trecătoare, esenţă care este teoria specificului naţional, avem în faţă cele două mari criterii care configurează critica lui Ibrăileanu, interesată nu numai de dialogul obiectiv dintre literatură şi realitatea socială, dar şi de atitudinea ideologică a scriitorului şi mai ales a operelor sale. Legătura dintre concepţia poporanistă şi teza specificului naţional o definea chiar Ibrăileanu însuşi în *Curentul nou* scriind : „Literatura *ţărănească*, aşadar, este aceea creată de o

[1] G. Ibrăileanu : *Opere*, vol. II, Editura Minerva, 1975, pp. 5—20.



Scanned with OKEN Scanner

mentalitate țărănească adică *românească*, pentru că, vom dovedi aiurea, numai țăranul are o mentalitate specifică, orășenii și clasele de sus au o mentalitate mai mult sau mai puțin neromânească, clasa cultă fiind în genere o parte din Cosmopolis, o mahala a Cosmopolisului european, din punctul de vedere al *mentalității ei*, nu vorbesc de origine"[1].

Într-unul din primele articole publicate în *Viața românească*, *Scriitori și curente*, criticul făcea trecerea de la mai vechile sale considerații privind „psihologia de clasă" la altele noi, consacrate de data aceasta psihologiei popoarelor, consfințind astfel evoluția sa de pe pozițiile socialiste pe cele ale ideologiei „generoase" a lui Stere. Întrebarea cu privire la modul particular al poporului român „de *a considera* lucrurile lumii aceștia și modul său particular de *a răspunde* la stimularea lor" primește un răspuns categoric afirmativ, fiind în același timp considerată nu „o chestie de patriotism — și dacă ar fi ! — ci de pură estetică : scriitorul român, cînd va voi să cînte ca cel francez nu va da sunetele frumoase ale celui francez, și pe de altă parte, își va strica și minunatul său glas românesc. Iar scriitorul care ar vrea să nu fie nici român, nici francez, nici altăceva, ci «scriitor» fără individualitate, va scoate un amestec de sunete, care, nefiind răspunsul unei *individualități* la lumea înconjurătoare, nu va provoca nici un interes."

Urmează imediat și demonstrația relației organice dintre poziția poporanistă și teoria specificității pe care criticul ne-o promisese încă din *Curentul nou* : „Și spiritul românesc, considerarea lumii și reacția față cu lumea, fiind mai nepervertit, mai curat, la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc, care, sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea, ca, luînd pe cei mai tineri de pildă, Octavian Goga și Ciocîrlan, sau care, dacă nu fac parte din țărănime, și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular,

---

[1] G. Ibrăileanu : *Poporanismul*, în *Curentul nou*, nr. 3, 20 ianuarie 1906 (apud I. Hangiu : *Presa literară românească*, vol. cit., p. 117).

ca de pildă Sadoveanu, sau fac parte dintr-o clasă superioară, dar care, din cauze istorice, trăind cu poporul, departe de influenţele nefaste străine, care au trecut peste aceste ţări, şi-au păstrat sufletul românesc, ca de pildă clasa boierinaşilor [...], din care face parte Brătescu-Voineşti, în ale cărui scrieri se vede ce însemnează spiritul românesc, în stare brută la popor, cînd, din cauza unui trai mai bun şi a oarecărei culturi — ca în clasa boierinaşilor — ajunge *să se rafineze*". Puritanismul etnic al lui Ibrăileanu găseşte astfel o expresie deplină şi îl orientează negreşit, cum vom vedea, spre atitudini corespunzătoare în plan critic.

Concepţia poporanistă nu trimite însă numai la un asemenea criteriu al reprezentativităţii naţionale, ci şi la atitudinea sau idealul afişat de creator. Aprecierea tendinţelor unei opere este neapărat obligatorie „pentru că, dacă un om, orice om, e *apreciabil* mai ales din punct de vedere al *sentimentelor* sale, al înălţimii sale sufleteşti adică, apoi cu atît mai mult acest exemplar de lux, acest *depozitar* al sufletului poporului, acest apostol care este artistul, *va fi apreciat*, va trebui să-l apreciem din punct de vedere al sentimentelor sale, căci artistul e cel puţin *om* — concedaţi-i această onoare — şi nu *numai* din punct de vedere al *senzaţiilor* şi *imaginilor* sale, ca simplu biped fără pene, cum fac criticii oculişti, — sau ca aparat fotografic, cum fac aceiaşi critici ... opticiani".

Discuţia cu privire la idealurile artistului, aşa cum rezultă ele din opera lui, nu putea să nu-l conducă pe critic către problema realismului, asupra căreia nu este rostul nostru de acum să ne oprim, decît pentru a evidenţia relaţia de care pomeneam. „Zugrăvirea realităţii, zice Ibrăileanu, nu mă interesează decît întrucît ea *ilustrează* concepţia poetului. De aceea îi cer — îi cerem toţi — ca, în ilustrarea concepţiei sale, să *nu falşifice* realitatea, atîta tot ; adică să aleagă *din realitate* haina concepţiei sale". Necesitatea criticii ideologice o regăsim la fel de categoric afirmată ca şi în secolul trecut, la Gherea : „Aşadar, fără să cerem permisiunea criticii române, ne vom permite să ţinem samă de sentimentele poetului, de înălţimea lui morală, să-l întrebăm dacă are cele mai înalte idealuri



Scanned with OKEN Scanner

ale vremii și ale poporului său...“ În cazul cînd tendințele operei contravin convingerilor criticului, Ibrăileanu este de părere că impresia estetică se spulberă sau oricum se diminuează. De aici pînă la concluzia caracterului anestetic al unei literaturi antițărănești drumul nu e prea lung. „Cînd scriitorul român va zugrăvi raporturile dintre țărani și exploatatorii lor, *așa* încît să-mi solicite simpatia pentru exploatatori *(Niță Mîndrea)* [...], impresia mea estetică va fi distrusă, căci și pentru exploatarea nefericitei țărănimi [...] am dezgust și ură, pentru că simpatia mea este cu țăranii, către care mă simt și vinovat, pentru că în schimbul muncii amare, răsplătită cu «*merindea lor amară din pîne de neghină și săcară*», din care noi trăim și ne cultivăm, nu le putem da în schimb mai nimica.“[1] Bineînțeles că simpatia și recunoștința față de țărani devin în consecință de rigoare. Iată așadar poporanismul în acțiune, în calitatea lui de criteriu al judecății de valoare cu certe repercusiuni estetice.

În reveniri complementare numeroase, Ibrăileanu a căutat să îndepărteze impresia de intervenție a unor exigențe din afara artei. Subiectivitatea imaginii într-o operă de artă s-ar datora după el mai întîi felului particular al reproducerii realității și apoi caracterului inerent al aprecierii acesteia de către artist. Întrebîndu-se dacă atitudinea este sau nu prezentă în marile creații, criticul avertizează: „Vă rog să băgați bine de samă: e vorba de *constatare*, nu de *ideal*. E vorba de ceea ce *este*, nu de ceea ce *trebuie* să fie.“ Poziția lui Ibrăileanu se înscrie limpede pe linia „tendenționismului“ lui Gherea: „Noi susținem că artistul *are* o atitudine în fața vieții, — a operei sale: nu susținem că *trebuie* să aibă. Dacă sufletul omenesc ar fi construit altfel, dacă artistul n-ar avea *preferințile* sale, am constata lucrul, cum constatăm că în orînduirea constelațiilor cerești nu se zărește nici o intenție, nici o significație...“

Obiectivitatea tendinței, în deosebire de „*urmărirea conștientă* a unui scop“, adică de teză, e afirmată, cum

---

[1] G. Ibrăileanu: *Pagini alese*, vol. cit., pp. 122—130.

se poate lesne observa, din nou pe urmele lui Gherea. În comparație cu acesta, Ibrăileanu crede însă că și tezismul poate fi legitimat prin artă, dar numai printr-o *mare* artă : „Dar, desigur, tezismul nu și-l poate permite decît un mare artist. Numai un mare artist, punîndu-și *anume* o teză, nu va cădea în declamație, în oratorie..."[1] Fiind însă nevoit, ceva mai tîrziu, să ia el însuși apărarea artei pentru artă, cum spune singur cu umor, în fața observațiilor cu privire la tezismul operei lui Ibsen, Ibrăileanu va da o explicație puțin modificată împrejurărilor cînd atitudinea devine evidentă, printr-o accentuare conștientă de către artist. Există, spune criticul, două categorii de scriitori : unii, temperamente mai ales contemplative, își ascund tendința, alții, temperamente luptătoare, și-o subliniază. „Sînt aceștia din urmă teziști ? se întreabă criticul. Desigur că nu. Tezist e acela care, fără să fie *inspirat* de un sentiment, de o idee, de o credință, de un ideal, se apucă să scrie o operă spre a ilustra și propaga acel sentiment, acea idee, acea credință, acel ideal. Dar Ibsen, de pildă, prin temperamentul său, prin ereditatea și prin influența împrejurărilor, *ajunsese* să aibă o concepție clară și puternică asupra vieții, un ideal, o credință care *îl inspira* și pe care o punea în opera sa, prin imagini." Concluzia lui Ibrăileanu este edificatoare : „Numai de *atîta* «tezism» poate fi vorba la un Ibsen ; nici de mai mult, nici de altul"[2]. Aceasta este prin urmare singura accepție în care «teza» poate fi admisă. După cum arătam și în comentariile noastre la studiul lui Gherea *Tendenționismul și tezismul în artă*, evoluția literaturii moderne a evidențiat într-adevăr și posibilitatea scrisului *à thèse*. Ceea ce trebuie subliniat în acest caz este din nou caracterul riscant, periculos al atitudinii teziste, căci dacă sensul ei ideologic contravine adevărurilor vieții, el poate fi profund dăunător falsificînd realitatea și dezorientînd pe cititor. Pusă astfel, problema gravă este următoarea : în ce măsură atitudinea este expresia tendinței obiective sau dimpotrivă a unei anume teze extrinseci, nu numai subiective, dar chiar subiectiviste. Opțiunea lui

[1] G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, vol. cit., pp. 131—135.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 153—157.

Ibrăileanu pentru tendenţiozitatea obiectivă e, teoretic cel puţin, incontestabilă. Practic, trebuie spus că el a fost cîteodată tolerant şi faţă de tezismul unor opere modeste cînd ele exprimau poziţii evident poporaniste, precum în cazul unor Spiridon Popescu, Jean Bart, sau I. I. Mironescu.

Problema criticii nu este însă în concepţia lui Ibrăileanu doar de a constata tendinţele şi idealurile operei, ci şi de a le judeca : „Criticul, care nu judecă atitudinea scriitorului, afectivitatea sa, *idealul* său, nu-şi face datoria."[1] Pentru ideologul literar al *Vieţii româneşti* atitudinea recomandabilă este firește cea poporanistă, fapt care presupune simpatie faţă de ţăran şi în acelaşi timp specific naţional, acesta nefiind posibil altfel decît tot prin orientarea spre ţăran, depozitar al purităţii etnice. Din punctul unde, de la constatare, se trece la aprecierea atitudinii artistului, începe fără îndoială rolul militant al criticii, demersul său în slujba ideologiei literare. Căci este limpede că simpla constatare a unei atitudini neconforme cu idealurile criticului nu poate prin natura ei invalida valoarea unei opere de artă şi, chiar dacă lui Ibrăileanu i se pare că în asemenea împrejurări impresia estetică e compromisă, tot el arată alteori că „atitudinea" nu poate infirma „talentul" şi nici măcar nu anulează obiectivitatea, adică adecvarea viziunii la poziţia de clasă. Polemizînd cu acelaşi Marin Simionescu-Rîmniceanu, ca şi cu E. Lovinescu, pe aceeaşi temă a moralei în artă, el aducea exemplul unei povestiri de Maupassant, *Une partie de campagne*, pentru a se delimita de simpatia autorului faţă de tinerii seducători şi faţă de ridiculizarea nedreaptă a celor înşelaţi. (Că înşelăciunea se justifică artistic prin prostia celor înşelaţi nu se gîndeşte Ibrăileanu !) Dar tot el demonstra mai jos : „D. Rîmniceanu scrie cîteva rînduri pline de triumf, cînd mă întreabă cum se poate ca *Yvette* a lui Maupassant să fie scrisă cu «obiectivitate» şi să transpire din ea şi «triumful» lui Maupassant, împreună cu triumful «gomosului» (e vorba de seducătorul unei fete nevinovate. Nuvela e citată

[1] G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, pp. 136—141.



Scanned with OKEN Scanner

de Ibrăileanu în articolul *Morala în artă*, care a provocat polemica — n. n.) Se poate ! «Obiectivitate», pentru că are talent, pentru că scena e zugrăvită cu putere, pentru că redă viaţa ; «triumf» pentru că Maupassant a ales *acele note* — foarte reale — «s-a supus obiectului», d-le Lovinescu, dar unei anumite părţi, selectate din obiect — care-i permit, lui şi cetitorului imoral, să triumfeze, să se bucure că «gomosul» a batjocorit fata. Şi Turghenieff şi Tolstoi şi Maupassant scriu cu «obiectivitate» —, şi ce deosebire, în privinţa ţăranilor, de pildă..." Diferenţa nu vine, desigur, din vreo intenţie propagandistică a autorilor, ci din determinismul obiectiv al viziunii lor : „E chestie de sentiment, de concepţie asupra vieţii, de simpatie şi antipatie. Mi-i drag cineva ? Văd în el *mai ales* calităţi. Îl urăsc sau îl disprețuiesc ? Văd în el mai mult defectele : *nu văd* calităţile. Turghenieff iubea pe ţărani şi avea ca ideal desrobirea lor ; Maupassant, din înălţimea fineţei sale de parizian rafinat, îi disprețuia. De ce unul vedea un fel şi altul altfel ? Desigur că şi din cauza temperamentului lor şi, mai ales, din cauza condiţiilor sociale în care aceşti doi scriitori s-au dezvoltat".[1] Mai are deci, în astfel de condiţii, atitudinea artistului vreo repercusiune propriu-zis estetică asupra operelor sale ? Estetica marxistă actuală pune problema în alţi termeni : ceea ce dă valoare operei, indiferent de inerenţa unei atitudini sociale şi istorice, este totalitatea intensivă a imaginii de viaţă, forţa sondajului artistic în straturile omeneşti esenţiale şi coerenţa viziunii lumii, expresie, firește, a poziţiei de clasă, dar raportată nu la problematica minoră, oarecare a intereselor cotidiene ale clasei, ci dimpotrivă la o problematică majoră a umanităţii din perspectiva autoconştiinţei sale, fixată în tiparele unei conştiinţe individuale, socialmente şi istoricește modelată şi determinată. Mai simplu spus, esenţialitatea şi plenitudinea umană a imaginii, unite cu o coerenţă re-

[1] G. Ibrăileanu : *Probleme literare*, în *Viaţa românească*, nr. 7/1906, pp. 60—61. Cf. pentru completări şi nuanţe articolul *Iarăşi „poporanismul" în literatură*, în *Viaţa românească*, nr. 12/1909, pp. 452—457.



Scanned with OKEN Scanner

prezentativă sub aspect istoric-social constituie condițiile generale și fundamentale ale valorii unei opere de artă.

Legitimarea criticii ideologice se face prin urmare în alt plan : în planul luptei criticului pentru o literatură ce corespunde idealurilor sale. Cînd însă idealurile sale nu mai corespund unui real și obiectiv traiect istoric, critica ce pornește de la ele poate conduce la fatale deformări. Date fiind concepțiile mic-burgheze despre utopica „democrație rurală" și despre posibilitatea de a ocoli capitalismul, poporaniștii, și desigur Ibrăileanu, n-au înțeles adevăratul sens al evoluției istorice și și-au atras în mod normal desolidarizarea publicațiilor socialiste (vezi mai întîi *Viitorul social* și apoi *Neoiobăgia* lui Gherea"). Iată de unde vine caracterul discutabil al criticii ideologice poporaniste, nu de la atitudinea principială cu privire la necesitatea tipului acestei critici, necesitate și firească și legitimă deopotrivă.[1]

---

[1] Dealtfel Ibrăileanu singur a disociat în mod excepțional între cunoașterea științifică și ideologie. E vorba de un text cu totul remarcabil, pe care regretăm a nu-l cita decît aici, din pricina caracterului circumscris al temei noastre. În *Foiletoanele lui Caragiale*, din 1901, vorbind de o „conștiință-oglindă" și de o „conștiință-fenomen", cea dintîi fiind reflexivă și cealaltă spontană, autorul notează : „Este aici locul a deosebi cele două cugetări : cugetarea mînată de dorința de a *cunoaște* și cugetarea întrebuințată ca armă pentru un *scop al vieții*. Cînd îmi pun întrebarea : pentru ce pămîntul face o elipsă în jurul soarelui ? sînt mînat de dorința de *a cunoaște*. Cînd îmi pun întrebarea : ce organizare socială e mai bună ? — atunci sînt mînat de un *scop practic*, de «sentimente și tendințe», de «temperament,» atunci sînt *luptător*". Chiar dacă ideologia ne apare în context legată mai cu seamă de temperament, exactitatea intuiției lui Ibrăileanu e impresionantă ; interesant este apoi și faptul că el surprinde și condiția caracterului obiectiv al ideologiei, spunînd de pildă despre latiniști : „Nu în toate au avut dreptate. Acolo unde tendințele lor au coincidat cu necesitățile reale, au avut dreptate. Acolo unde tendințele lor n-au coincidat cu necesitățile reale, cu fatalitățile sociale, n-au avut dreptate." Sesizînd caracterul inevitabil ideologic atît al pașoptismului și junimismului, cît și al socialismului gherist, Ibrăileanu nu se consideră pe sine o excepție, adică o conștiință reflexivă propriu-zisă, deși firește toți se pot iluziona în acest sens. Dar drumul adevărurilor sociale trece în chip obligator prin om, încît — încheie criticul — „dacă cetitorul va fi găsit substratul afectiv al acestor cîtorva cugetări de mai sus, voi fi devenit și eu, la

Dacă prin caracterul însuşi al ideilor poporaniste, critica *Vieţii româneşti* s-a arătat ostilă amplului proces de citadinizare a literaturii, prin teoria cu privire la originalitatea etnică, ea a privit cu mari rezerve de principiu tendinţele spre simbolism şi mai apoi spre intelectualizare ale aceleiaşi literaturi moderne. Dacă ţăranul este păstrătorul purităţii noastre naţionale, ce legătură nutritivă mai puternică poate simţi artistul cult decît aceea cu creaţiile lui folclorice ? Iată un silogism perfect în limitele sale, pe care evoluţia literaturii noastre din prima jumătate a acestui secol, fără a-l infirma principial, ceea ce ar reprezenta desigur o eroare, l-a depăşit însă cu siguranţă. Poziţia specificului naţional se corelează, cum am arătat, cu ideologia socială a poporanismului, încît platforma argumentelor lui Ibrăileanu trebuie luminată din această perspectivă. Să încercăm s-o reconstituim în cele ce urmează, nu în totalitatea implicaţiilor sale, ci limitîndu-ne mereu doar la acelea dintre ele care privesc statutul şi semnificaţiile criticii.

Trei sînt studiile mai mari în care Ibrăileanu s-a preocupat de problema specificului naţional românesc şi implicit de aceea a literaturii noi : *Caracterul specific naţional în literatura română* (1922), *Influenţe străine şi realităţi naţionale* (1925) şi *Evoluţia literară şi structura socială* (tot din 1925). După ce stabileşte mai întîi diferenţele dintre literatura moldovenească şi cea muntenească, autorul ajunge la concluzia că „valoarea estetică a unei opere literare e strîns legată de originalitatea ei specifică de fond şi formă", încît, zice el mai departe, „se poate spune că dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simţi mai puternic sufletul poporului şi se vor oglindi mai bogat şi mai bine realităţile vieţii naţionale". Exprimată aşa, problema a

---

rîndu-mi, fenomen faţă cu conştiinţa sa... şi dacă cetitorului meu..." etc., etc. şi lanţul continuă *ad infinitum* *Scriitori români şi străini*, vol. I. E.P.L., col. „B.p.t.", 1968, pp. 216—233). Iată de ce pentru Ibrăileanu : „Orice operă de artă e o filosofie asupra vieţii, ori cum s-a spus, o «critică a vieţii»". *(Probleme literare, rev. cit.*, p. 55.) Se înţelege că şi critica acestei critici este firească ideologie pentru a nu mai pomeni de ideologia propriu-zisă, adică de poporanism.



Scanned with OKEN Scanner

putut fi evident interpretată (de Lovinescu) în sensul substituției criteriului estetic prin cel etnic. Corect, pentru a respecta „specificul esteticului", ar fi să spunem altfel și anume că tocmai marile talente sînt cu adevărat puternic reprezentative pentru substanța spiritului nostru național[1], indiferent de aria realităților tematice. Căci evident nu un Coșbuc, ci, dimpotrivă, Eminescu este poetul nostru cel mai reprezentativ ; el ne-a surprins mai bine sufletul tocmai în ceea ce conține el substanțial și ca atare inalienabil.

Un anumit etnografism tematic nu i-a lipsit lui Ibrăileanu. Iată de ce o poezie ca aceea simbolistă era considerată mai săracă în specific național din cauza caracterului ei universal uman. Chiar lirica mai veche i se părea și ea mai puțin reprezentativă „pentru că, prin definiție, conține realități obiective și are național în ea aproape numai ceea ce este național în sentiment și în concepție". Poezia nouă înregistrează o scădere și mai mare a specificului, fiind „mai mult o poezie de senzații, iar senzații cu caracter specific național e (sic !) greu de imaginat", întrucît „senzația ține numai de fiziologie și psihologie, în deosebire de sentiment ori concepție, factori ai poeziei «vechi», care țin *deja* și de sociologie". A reduce poezia modernă la senzație, a-i contesta adică o mentalitate mai adîncă este desigur o eroare pe care numai opoziția polemică, o poate explica sau, din păcate, o lectură incomprehensivă și pe deasupra superficială, cu care Ibrăileanu nu prea ne-a obișnuit.

Dar el adaugă și caracterul citadin al poeziei noi ca probă a scăzutului ei coeficient de specificitate etnică, avînd în vedere că „viața orășenească este mai internațională decît restul vieții unui popor". Inadecvarea și nedreptatea concluziei pe care o scoate criticul din aceste considerații le lăsăm la aprecierea liberă a cititorului : „Sterilitatea de sentimente și de concepții, caracterul de universalitate al senzației, «orășenismul» — iată cauza pentru care poezia «nouă» este atît de internațională,

[1] Chiar Ibrăileanu o spune în alte contexte : „Scriitorul mare e întotdeauna mai național decît cel mic" și : „Toți marii scriitori sînt foarte naționali" (*Campanii*, ed. cit. pp. 155 și 166).

încît poeţii «noi» se pot socoti, *cu drept cuvînt*, ca făcînd parte mai degrabă din o literatură general europeană decît din literatura lui Eminescu şi Creangă"[1]. Caracterizarea dintr-un articol special consacrat poeziei noi este încă şi mai nedreaptă, ba chiar brutală şi de-a dreptul jignitoare, dincolo de adevărurile evidente pe care totuşi le conţine. Particularităţile poeziei noi ar fi „senzaţia şi impresia rară, curioasă, stranie, uneori morbidă, disociaţia ori asociaţia extraordinară şi epatantă, eliberarea de logică, sugerarea inexprimabilului, evitarea poeticului tradiţional şi poetizarea nepoeticului, exotismul, satanismul, confuziunea, obscuritatea, primitivismul rafinat, naivitatea subtilă, intelectualizarea impresiei, imbecilitatea, gîngureala, ori numai afectarea tuturor acestora (sper că în privinţa imbecilităţii e afectare întotdeauna); apoi, din neputinţă sau voluntar, ori ca efect natural al fondului, lipsa de vers ori versul «liber», sau pur şi simplu greşit — caractere divers prezente şi divers combinate la diferiţii poeţi noi ori la diferitele specii de poezie nouă"[2].

Dovedindu-se înţelegător faţă de obscuritatea poeziei în genere, Ibrăileanu găseşte că simboliştii sînt încă şi mai obscuri „pentru că senzaţia este mai puţin socială, adică împărtăşibilă altora, decît sentimentul şi mai ales decît ideea, concepţia etc.". Cît despre reforma poeziei moderne, care constă în investigarea lirică a straturilor subconştientului, inaccesibilitatea devine absolută, „căci, dacă orice introspecţie este anevoioasă, sforţarea de a pătrunde în regiunile de sub pragul conştiinţei va fi mai anevoioasă, iar greutatea de a exprima ceea ce ai recoltat penibil în lumea ascunsă a sufletului va fi şi mai mare". Deşi declară că „de nepriceperea unei poezii nu este vinovat întotdeauna poetul", Ibrăileanu încheie stupefiant: „Dealtmintrelea, noi sîntem porniţi să credem că de cele mai multe ori «obscuritatea» reală, numită şi absconsitate, este voită şi prin urmare este o şarlatanie, un fapt care interesează mai mult etica decît estetica literară".[3] Acuzaţia de şarlatanie o adusese poeziei noi şi Iorga, ceea

---

[1] G. Ibrăileanu: *Pagini alese*, vol. II, ed. cit., pp. 64—84.
[2] Idem: *Campanii*, ed. cit., p. 216 etc.
[3] Idem: *Pagini alese*, vol. cit., pp. 82—84.



Scanned with OKEN Scanner

ce demonstrează că, în acest punct, opiniile celor doi ideologi coincideau, dezvăluind poziţiile lor prin excelenţă tradiţionaliste.

În următorul studiu, *Influenţe străine şi realităţi naţionale*, Ibrăileanu se arată rezervat şi faţă de ceea ce numeşte el „ţărănismul literar" (citeşte sămănătorism), considerîndu-l şi pe acesta o manifestare exclusivistă ca şi decadentismul : „În faţa ţărănismului literar, care parodia şi caricaturiza *ţărănia*, bădărăniza literatura şi arăta dispreţ culturii şi literaturii străine — stătea «poezia nouă», care parodia şi caricaturiza *artificialismul parizian* şi repudia elementul naţional". Intoleranţa şi incomprehensiunea criticului ating aici valori surprinzătoare şi inadmisibile : „«Nou» a fost şi este o etichetă, care înseamnă : *în afară de curentul cel mare al literaturii naţionale*". Sigur că în exemplificări Ibrăileanu se referă mai mult la ticurile poeziei simboliste, la oarecum inevitabilul manierism al celor fără de talent, „versificatorii cei cu «etajere», cu «autumnale», cu «ametisturi», cu «femei albastre şi scheletice», dar totuşi «bacanalice» etc.". Nu-i mai puţin adevărat însă că desconsiderarea lui se extinde asupra *întregii* poezii româneşti noi, din care criticul nu vede altceva decît artificialismul în înţeles profund peiorativ. Or „acest artificialism este *baudelairismul :* urbanismul exagerat, maladivitatea, amorul pervers, afectate, maimuţărite, *nu firești și sincere ca la Baudelaire și la urmașii săi parizieni*".

O literatură autentică şi nu de imitaţie sterilă se poate naşte, după Ibrăileanu, numai conform condiţiilor noastre naţionale. Or poezia nouă e incompatibilă cu ele : „Condiţiile care au creat-o — civilizaţia veche, cultura milenară, o lungă tradiţie literară în toate genurile poetice posibile, extrema artificialitate, corupţia fină, peisajul arhiurban, populaţia colosală pur-urbană, urbanismul fără analogie decît în Roma veche — există cumva şi la Bucureşti ?". Criticul răspundea firește negativ, dezvăluindu-şi astfel limitele propriei ideologii poporaniste, ce subaprecia, cum ştim, proporţiile dezvoltării noastre în sens modern, capitalist. Concluzia ce rezulta de aici era de-a dreptul neobişnuită prin caracterul ei absolutist şi



Scanned with OKEN Scanner

de o fermitate demnă de o cauză mai bună : „Un Anatole France sau un Marcel Proust ne este interzis. Nu că nu putem avea talente mari, *native ;* nu că nu putem avea inteligenţi superioare *native ;* nu că nu putem avea spirite satirice, oameni de spirit ; observatori ai sufletului propriu şi ai sufletului altora". Şi criticul citează în favoarea lui determinismul mediului : „N-avem condiţiile *naţionale* pentru un France şi pentru un Proust". Se vede limpede cum opţiunile şi judecăţile lui Ibrăileanu urmează teoremele sociologice ale poporanismului.

Literatura nouă, modernă ar fi aşadar la noi o imitaţie caricaturală a celei străine, în speţă a celei franceze, după cum era Bucureştiul însuşi faţă de Paris. Dar diferenţa nu e mai puţin notabilă : „Că Bucureştiul e imitaţie inferioară de Paris e în ordinea firească a lucrurilor : e un fenomen de importare a formelor nouă, menite să creeze, să provoace şi fondul. Această capitală e o realitate, organizaţia ei aduce foloase, lucrurile se pot îmbunătăţi, pînă ce vom avea o adevărată capitală europeană. Dar caricatura poeziei Parisului, baudelairismul bucureştean ?" Acesta n-are nici o utilitate pentru că „o poezie prost imitată e în cazul cel mai bun zero, nu e o realitate estetică, nu face parte din literatură"[1]. Luată în sine, demonstraţia lui Ibrăileanu e fără cusur, numai că din păcate merge permanent alături de realitatea vie a literaturii noastre moderne care, în 1925, cînd criticul scria aceste rînduri, putea fi totuşi mai exact înfăţişată şi mai ales al cărei sens nu admitea interpretări aşa de catastrofice. Încrederea în viitorul nostru literar putea fi mai curînd legitimă, iar îndemnul lui Ibrăileanu „de a ne supune realităţii", putea primi un sens mai optimist.[2]

Într-un articol nou, de *Complectări* la cele de mai sus, criticul ne întoarce însă la problema mediului şi implicit la obligaţiile criticii. Explicînd, cum am văzut, lite-

---

[1] G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, vol. cit., pp. 85—109.

[2] De consultat apologia şi justificarea amplă şi retrospectivă a ideilor lui Ibrăileanu, în *Ce este poporanismul ?*, apărut în *Viaţa românească*, nr. 1/1925, pp. 135—149 sub semnătura P. Nicanor et Co.



Scanned with OKEN Scanner

ratura prin condițiile mediului, Ibrăileanu se întreabă dacă nu intră într-o oarecare contradicție cu propriile sale afirmații, conform cărora o critică estetică sau psihologică se concentrează exclusiv asupra operei de artă, indiferentă nu numai la mediu, dar chiar și la condiționarea biografică a autorului. Răspunsul stă în diferența ce există pe de o parte între critică și istorie literară, pe de altă parte între opera individuală și întreaga literatură națională cu epocile dezvoltării sale. Critica se aplică mai ales celei dintîi, istoria celei de-a doua. Prilejul este potrivit pentru a reveni cu precizări utile asupra teoriei mediului, coroborată însă cu cealaltă, a selecției literare.

Distincția pe care Ibrăileanu o introduce și aici e prețioasă și fecundă: „să distingem, zice el, *influența mediului* asupra scriitorului, de *selectarea* scriitorului de către mediu. Mediul care influențează sînt *toate împrejurările dintr-un moment dat:* sociale, morale, culturale, literare etc. Ceea ce-l selectează pe scriitor însă este *publicul cetitor* (adică numai o parte din mediu), a cărui psihologie, la rîndul ei, e condiționată, și ea, de toate împrejurările dintr-un moment dat și, mai în special, de chipul în care lucrează acele împrejurări asupra clasei sau a claselor din care face parte acest public cetitor." Care este totuși interferența acestor doi factori și cum interesează ei în chip particular critica și istoria literaturii? Pentru cea din urmă „obiectul analizei e ceea ce este comun la o sumă de scriitori, adică tocmai contrariul decît la critica individuală, estetică ori psihologică a scriitorilor, cînd trebuia să studiezi ceea ce formează originalitatea scriitorului, ceea ce-l diferențiază de alții".

Întrebîndu-se ce determină caracterele comune ale unei întregi literaturi, Ibrăileanu le explică prin condițiile naționale. Epocile literare se individualizează însă prin alte condiții, anume sociale și istorice, adică mai pe scurt prin mediu. „Este scriitorul *produsul* mediului? Da și nu. Firește, cînd e vorba de *talent*, răspunsul este: *nu!* Scriitorul nu este produsul mediului. Este produsul fiziologiei, adică al eredității. Cînd e vorba însă de *conținutul* operei de artă, atunci răspunsul este: da și nu! pentru că

acest conținut e determinat și de temperamentul înnăscut și de mediu. Problema mediului este problema *educației*. Educația modifică pe individ, dar nu-l formează în întregime." Se constată cu ușurință că poziția lui Ibrăileanu conciliază în felul său concepțiile lui Maiorescu și Gherea, pe care, dealtfel, autorul le și pomenește, desolidarizîndu-se de ele tocmai pentru unilateralitatea lor, prima neținînd seama de mediu, a doua de temperament.

Criticul *Vieții românești* acordă chiar o importanță decisivă ultimului factor, de vreme ce acesta poate rezista destul de bine influențelor modelatoare ale mediului. Publicul este însă într-un grad mult mai înalt produsul mediului, încît se înțelege că un scriitor nereprezentativ e mai puțin sau chiar deloc gustat și selectat de el. Rezultă astfel că în ciuda diferențierii dintre selecție și mediu, legătura e foarte strînsă, ba chiar se poate zice că adevărata selectare a valorilor o întreprinde mediul, de bună seamă nu direct, ci prin agentul său pe care-l reprezintă publicul. Distincția rămîne doar de sens al acțiunii : de la mediu la operă și de la operă la public. Elementul fix e relația dintre mediu și operă, adică relația genetică, elementul variabil e publicul și prin urmare și selecția operei, care poate fi diferită în funcție de atmosfera spirituală a publicului în continuă evoluție.

Supralicitarea temperamentului apare la Ibrăileanu și prin ideea că pînă și curentele literare n-ar fi altceva decît expresia unor temperamente diferite. „Așadar, întorcîndu-ne la literatură, publicul unei epoci adoptă temperamentele care-i convin. Și cum o școală literară nu e altceva decît un temperament (clasicismul și romantismul, de pildă, sînt, în ultimă analiză, două temperamente deosebite), o epocă literară e predominarea unui temperament, temperamentul convenabil publicului din acea epocă." Cu toate acestea, criticul subliniază și influența mediului asupra unui temperament, precum și modelarea acestuia din urmă, în cazul cînd e selectat, pe măsura exigențelor publicului. „Acesta e rolul mediului : selectează temperamentele care-i convin, temperamente deja modificate într-o măsură oarecare de mediu și care se și adaptează inconștient la mediu, cînd sînt selec-



Scanned with OKEN Scanner

tate.“ De aici extrage Ibrăileanu și distincția dintre critică și istorie literară. „Iată pentru ce, zice el, atunci cînd vorbim de scriitori, individual, ajungem la mediu *numai* cînd voim să cercetăm cauza socială a psihologiei scriitorului, problemă secundară în critica literară, iar cînd voim să tratăm despre epoci, după ce le definim — definind temperamentul literar al epocei — sîntem nevoiți să ne adresăm mediului, să facem sociologie, dacă voim să înțelegem cauza fiecărei epoci în parte, a fizionomiei ei, și cauza apariției și succesului epocilor, ca și a deosebirilor dintre ele, problemă capitală în istoria literară.“ În fine, literatura constituind printre altele și un obiect de studiu al unor științe foarte variate, ca de exemplu „psihologia, istoria politică, socială, istoria ideilor, a filosofiei etc.“, istoria literară poate folosi rezultatele tuturor acestora în propriul ei interes.[1]

Diferențierea lui Ibrăileanu între critică și istorie literară suscită bineînțeles o serie de observații necesare. Așa, de pildă, este limpede că nu întotdeauna critica face abstracție de factorii determinanți ai mediului, ba uneori este chiar contraindicat să-i eludeze, și Ibrăileanu singur introduce, cum se va vedea, în noțiunea criticii complete mai toate operațiile presupuse de un contact cu opera în scopuri de investigație. Trebuie spus de asemenea că nici istoria literară, fiind în esență o istorie axiologică și nu documentară, nu poate neglija principiile și criteriile criticii decît cu riscul unei grave compromi-

---

[1] G. Ibrăileanu : *Opere,* vol. I, ed. cit., pp. 366—375. Cf. și vol. II, p. 3 : „Critica literară, cînd este impresionistă, se învîrtește în jurul obiectului ei : exprimă impresiile pe care i le produce opera de artă, povestește asociațiile de idei ce ea i le provoacă etc. Cînd critica este psihologică, ea caracterizează personalitatea morală a scriitorului cu ajutorul operei lui. Cînd este estetică, analizează mijloacele de expresie ale autorului. Cînd este științifică, cercetează legăturile dintre scriitor (cauză) și operă (efect) și legăturile dintre mediu ori literatura anterioară (cauze) și scriitor (efect). [...] Critica impresionistă nu ne interesează aici (în *Opera literară a d-lui Vlahuță* —, n.n.). Ea nu poate fi nici un capitol, nici un auxiliar al istoriei literare. Ea nu-i poate da decît cel mult o introducere amuzantă. Îndeletnicirea istoricului literar trebuie să fie critica psihologică, estetică și științifică, biografia, critica textelor, clasificarea după genuri și școli etc.“



Scanned with OKEN Scanner

teri. Dealtfel, criticul poporanist avea desigur în vedere mai ales deosebirile de conținut sau de obiect și mai puțin pe cele de modalitate : critica este consacrată prin natura ei operei literare individuale, istoria literară privește însă o literatură națională nu numai ca ansamblu de valori estetice, dar și ca o realitate instituțională a culturii.

Că Ibrăileanu n-a redus niciciînd profesiunea critică la minime considerații tehnice, formale sau stilistice se vede foarte bine din opiniile sale privitoare la critica estetică sau mai exact la caracterul ei exclusivist. Orientarea lui de după primul război mondial către o problematică din ce în ce mai pronunțat estetică rămîne una dintre cuceririle evolutive ale carierei sale critice. Încă din 1919, el se ridică în modul cel mai hotărît împotriva mediocrității și impostiurii literare scriind : „Datoria criticii este să încurajeze numai ceea ce este de talent în această literatură nouă și să ia poziție hotărîtă împotriva scriitorilor care nu au meritoriu decît intențiile. Și cu atît mai mult împotriva impostorilor, care contrafac și intențiile. Este o datorie profesională a criticii și este o datorie patriotică a ei. Gustul estetic al publicului este o superioritate națională, și a feri de scădere și de pervertire gustul poporului tău este un act de patriotism.“[1] Poziția este exact aceea a militantismului estetic. Ca Gherea altădată, pe care-l și citează în acest context, G. Ibrăileanu se delimitează strict de ceea ce numește el „intemperanța“ laudei fără măsură. „În asemenea critici — sufletul criticului ridicîndu-se pînă la cel mai înalt diapazon, pînă dincolo de extaz —, el își debitează cele mai înalte din filosofiile lui. Bietul autor criticat e silit să țină în spate o clădire cu totul disproporționată cu dimensiunile lui naturale“. Adevărata critică e dimpotrivă critica diferențială, care distinge deci între scăderi și calități :„Un critic adevărat trebuie să fie ca publicul dintr-un teatru italian : aici să aplaude, aici să fluiere“. Din păcate însă, încheie Ibrăileanu, „ca și în literatura propriu-zisă, sîntem și în critică încă în perioada lirică“[2].

---

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, ed. cit., pp. 57—58.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 62—63.



Scanned with OKEN Scanner

Evoluția criticului spre o interpretare mai atentă a esteticului merge la un moment dat atît de departe încît, pe linia disocierii între critică și istorie literară, el ajunge chiar la abandonarea perspectivei deterministe, cel puțin în ce privește componenta biografică a acesteia, considerată importantă și utilă exclusiv în cercetările istorice. Într-un articol din 1924, citim : „oricare ar fi genul literar, biografia nu poate da nici un ajutor, nu poate avea nici un rol în critica estetică. E frumoasă sau nu o operă de artă ? Răspunsul total e în ea. Și nici în critica psihologică. Cum e sufletul artistului ? Răspunsul e în opera lui și numai în ea. Psihologia *omului,* care a mai fost artistul, e altă problemă. Cînd *ajung* la *om,* încep critica științifică, a cauzelor, *etiologia* operei de artă..." Cît privește raportul dintre artist și om, el „poate forma o problemă de psihologie generală, și nu de critică literară". În afară de aceasta, „psihologia *omului* uneori ne poate înșela asupra psihologiei artistului. Putem crede că unele facultăți ale lui sînt operante și în opera lui de artă și să le găsim acolo, fără să fie."[1]

Mai mult decît atît, sînt cazuri cînd Ibrăileanu cochetează cu impresionismul, bătînd monedă fie pe caracterul prin excelență subiectiv al receptării literar-artistice, fie pe evidentele dificultăți ale acesteia. Relativismul se insinuează în asemenea momente, trădînd un scepticism extaziat în fața caracterului „miraculos" al operei de artă. Scriind odată despre *Ana Karenina,* de Tolstoi, criticul divaga pe urmele (nedeclarate !) ale lui Lemaître : „Și apoi, o carte recitită niciodată nu e aceeași. O operă literară e ceea ce vedem, sau mai bine, ceea ce punem noi în ea. De aceea, pentru fiecare din noi aceleași pagini conțin altăceva. Și cum nici noi nu sîntem necontenit aceiași, și cartea recitită după o bucată de vreme e alta. Incidente, observații, pasagii, pe care nu le-am băgat de seamă altădată, fiindcă erau în sfera unor probleme ce nu ni le pusesem, acum le observăm și le găsim extrem de interesante."[2] Infirmă însă astfel de situ-

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii,* ed. cit., pp. 76—79.
[2] Idem : *Opere,* vol. II, ed. cit., p. 155.



Scanned with OKEN Scanner

ații, evident reale, posibilitatea unei critici obiective, rațională ? Iată un lucru pe care Ibrăileanu e înclinat să-l creadă la un moment dat, cînd scrie următoarele în amplul său eseu *Creație și analiză :* „Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esența, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o singură formulă. Criticul cel mai pătrunzător și mai sonor la opera unui artist, un Sainte-Beuve ori un Lemaître, dau tîrcoale (să mi se ierte expresia), se apropie, dar nu pot prinde într-o formulă ceea ce e un artist și-l deosebește de toți ceilalți.“ Paradoxul nu lipsește nici el din astfel de împrejurări, căci „sentimentul acesta de neputință îl ai mai ales față de scriitorii pe care îi cunoști mai bine, îi simți mai bine și-i *înțelegi* mai bine. Sentimentul acesta l-am avut față de Eminescu. Și cu cît te apropii de punctul cel secret, cu atîta simți mai mult existența acestui secret și — neputința de a-l surprinde odată. Dar nici nu s-ar putea altfel, căci aspirația noastră de a defini esența unui scriitor nu e altceva decît îndrăzneala nebună de a viola secretul vieții.“

Citînd ideea lui Bergson conform căreia inteligența e incompatibilă cu înțelesul vieții, ce se surprinde doar prin intuiție, Ibrăileanu observă pe drept cuvînt că în critică problema „e tocmai trecerea de la nelămurirea intuiției la inteligibil. Cînd zic că *simt* dar nu pot spune ce e, am intuiția, dar n-am formula.“ Iar intuiția ne conduce la o critică de tip artistic, căci ea „se *exprimă* prin reverberații stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică“[1]. Iată punctul cel mai înalt al „impresionismului“ lui Ibrăileanu ! El se explică mai cu seamă prin motive temperamentale, încît, așa cum afirmam cu alt prilej, „paradoxul care va trebui recunoscut odată este că, în ciuda obsesiilor sale teoretice, Ibrăileanu a fost un critic de sensibilitate“, după cum „Lovinescu, cu tot impresionismul lui afișat, un critic de principii“[2].

---

[1] G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, vol. II, ed. cit., pp. 134—136.
[2] E. *Lovinescu interpretat de...*, Editura Eminescu, seria „Biblioteca critică“, 1973, p. 11.



Scanned with OKEN Scanner

Ideologic vorbind, preferința lui Ibrăileanu pentru condiția științifică a criticii este însă incontestabilă. Dar tot incontestabilă e și o anumită nostalgie după pierduta ingenuitate a cititorului nespecialist. Acesta din urmă e liber, el poate să se manifeste totdeauna într-o deplină spontaneitate, criticul și cercetătorul literar sînt obligați să țină seama de principii și criterii obiective. Într-un articol cu un titlu ce vorbește de la sine, *Mizeria criticii literare*, se pot găsi atari considerații pur sentimentale : „Criticul are blestemul de a nu se putea desfăta cu o operă în chip firesc, căci el, odată ce începe să cetească o carte, o cetește ca un judecător, cu conștiința că trebuie să o judece, să dea un verdict de condamnare sau de achitare. O cetește conștient de impresiile și de cauza impresiilor sale, într-o nefirească stare de dedublare.“ „Această nenorocire nu o are cetitorul cult și om de gust. El juisează de operă. El savurează fructul, fără să-l chinuiască întrebarea din ce clasă face parte arborele care l-a produs, fără atitudinea abstractă de a-și analiza impresia și a o justifica, a o clasifica în cutare categorie psihică sau estetică etc.“ Ibrăileanu merge pînă la afirmația că un cititor cult este un judecător mai sigur decît un critic, chiar dacă nu-și poate motiva judecățile la fel cu celălalt.

Concluzia scoasă din astfel de considerații rămîne totuși pur speculativă, ca o frumoasă, dar și inutilă utopie : „Așadar, salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cetitor“, sau în cazul contrar, „cînd criticul blazat și asediat de teorii nu mai are puterea de a se transforma în simplu cetitor — nu-i mai rămîne decît să culeagă din atmosfera creată de cetitorii de bun-gust impresii asupra operelor literare pe care, însușindu-și-le, să le justifice“. Soluția plină de umor pe care o recomandă Ibrăileanu în concluzie ar fi deci organizarea pe lîngă critic a unei „comisiuni de cetitori și cetitoare care să-i indice ce este frumos — și apoi el să se pună pe justificări, pe clasificări și celelalte mașini ale criticii literare“[1].

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, ed. cit., pp. 59—61.

Criticul ar trebui să fie deci un sintetizator al „criticii orale“ de care vorbea Thibaudet, acționînd prin scrutinul opiniei publice, un fel de *„secrétaire du monde“*, cum îl numea Sainte-Beuve.

Că revenirea la naivitatea cititorului comun nu este pentru critic cu putință și nu e chiar nici de dorit în fond, pentru că altul este idealul unei critici veritabile o spune de asemeni Ibrăileanu, dar în altă parte. În primul rînd, spre deosebire de simplul amator de literatură, un critic trebuie să aibă în vedere o totalitate de aspecte și nu doar cîteva din ele în funcție de preferințe. „Ca amator, oricine are dreptul să guste ce-i place și să arunce restul cu dispreț. Ca cercetător — hai să zicem cuvîntul cel mare : ca om de știință — nimene nu poate face abstracție de nici o manifestație literară, pentru că orice școală sau curent este un fenomen tot atît de real și de legitim ca oricare altul. Domnișoara care se plimbă printr-o grădină e firesc să se extazieze înaintea trandafirului Mareșal și să nu bage-n seamă vîzdoaga și chiar bujorul. Botanistul care ar face ca dînsa ar fi un dobitoc.“

Pe de altă parte, în al doilea rînd, chiar dacă aprecierea frumosului angajează elemente indispensabile de subiectivitate, idealul nu poate fi nici din acest punct de vedere un fel de critic-domnișoară, căci nu regimul preferențial este regimul unei critici autentice, ci dimpotrivă cel al comprehensiunii : „E drept, într-o operă literară, elementul «frumos» este o «notă» esențială pentru definirea și clasificarea literară, și istoricul literar, mai ales criticul, nu poate face și nu trebuie să facă abstracție de acest element. Și cum «frumosul» este o impresie subiectivă, istoricul și criticul literar nu se pot comporta exact ca un botanist. Dar idealul lui, ambiția lui cea mare trebuie să fie, pe cît este cu putință, apropierea de subiectivitatea omului de știință. De aici, pentru istoric și critic, nevoia de mult recunoscută și necontenit recomandată, de a se sili să se transpună în cît mai mult stări de suflet, în cît mai mulți oameni, spre a-i înțelege din punctul lor de vedere, spre a analiza «fru-



Scanned with OKEN Scanner

mosul» din punctul de vedere al concepției lor, al frumosului lor"[1].

Calea de acces spre operă, spre explicația valorii ei o dă, se pare, mai ales psihologia. Oricum superioritatea unei critici psihologice asupra unei critici strict formale e pentru Ibrăileanu în afara oricărei discuții. „Critica literară nu poate trăi, nu poate înfrunta vremea, decît numai cînd este psihologică, cînd conține adevăruri asupra sufletului omenesc, ca și romanul sau poezia ; sau cînd aduce teorii originale estetice, care rămîn în discuția urmașilor, ca unele pagini din critica lui Lessing."[2] Luînd apărarea operei lui Spiridon Popescu, criticul afirma la fel de categoric „că *nimic* nu trăiește prin combinații de fraze simetrice, că nimic n-a rămas care să nu conțină un adevăr asupra lumii". În același mod, se delimitase altădată de stilismul criticii de tinerețe a lui Lovinescu, iar mai tîrziu de vanitatea artistică a întregii critici bucureștene. Dispariția interesului pentru atari modalități în posteritate i se pare lui Ibrăileanu sigură : „Dar cine, afară de moștenitorii direcți ai criticei noastre moderne, își va mai bate capul cu exercițiile stilistice ale contemporanilor noștri ? Căci dacă sufletul omenesc rămîne, stilistica se demodează."

Trecînd peste faptul că stilistica nu numai că nu s-a demodat, dar s-a dezvoltat aproape hipertrofic, să nu omitem a spune însă că Ibrăileanu nu contesta însemnătatea formei, ci doar exagerarea analizei tehniciste, fără orizont uman : „Evident, cine nu prețuiește frumusețea formei ? [...]. Desigur, fără formă nu există scriitor. Cîți oameni n-au viziune și simțire — dar nu pot *spune* ? Ba chiar și cizelarea, oricît de migăloasă e necesară. Fără ea un scriitor va fi întotdeauna inferior sieși. Dar de aici pînă la concepția acustică a artei, mai e !"[3]

Contra criticii estetizante, Ibrăileanu a îndreptat multe ironii, cu o perseverență niciodată dezmințită. Deplîngînd dezinteresul unor scriitori de după război față de autenticele probleme omenești, el scria în 1925 : „Această le-

---

1 G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, vol. cit., p. 81.
2 Idem : *Opere*, vol. cit., p. 227.
3 Idem : *Campanii*, ed. cit., pp. 48—50.

targie a scriitorilor noștri e încurajată de așa-numita critică literară, cea mai estetică critică de azi de pe glob", care n-a observat însă „că în «Europa» lucrurile s-au schimbat și estetismul pur a murit", pentru că „mahalaua poartă întotdeauna încă o vreme moda dispărută în centrul tîrgului."[1]

În altă parte, referindu-se la acuzațiile contra lui, spunea cu autoironie : „Dealtfel, incompetența noastră în Frumos, Estetică și Artă este de notorietate publică. Incompetență cu atît mai jenantă pentru noi, cu cît trăim în țara cea mai iubitoare de Estetică din lume."[2] Toate sarcasmele și ironiile lui Ibrăileanu au ca adresă critica bucureșteană, sau mai precis pe Mihail Dragomirescu și pe E. Lovinescu, adică „estetica integrală" și „estetica gingașă" („iar incompetența noastră în Estetica de ambe sexe este cunoscută pînă la scandal"[3]), sau „critica-tăvălug" și „critica-titirez"[4]. Fenomenul cel mai inacceptabil i se pare criticului ieșan a fi disocierea esteticului de celelalte valori, înțelegînd prin aceasta de fapt altceva decît ar fi legitim (adică un principiu al judecății de valoare), și anume izolarea valorii estetice de valorile congenere, ceea ce — este cazul să spunem aici — n-au teoretizat în fond nici Mihail Dragomirescu, nici E. Lovinescu. Confuzia de puncte de vedere, voită sau nu, alimentează bineînțeles polemica. Încît. . . „Cel mai însemnat eveniment național din ultimul timp, scrie Ibrăileanu, este prepararea esteticului pur. Grație unor fine procedee de analiză, Esteticul a fost izolat de etnic, de etic, de sociologic, de botanic și de alte elemente care-l țineau prizonier"; și mai departe : „Esteticul nostru național fiind amestecat pînă acum cu tot felul de substanțe străine — un fel de benzină dreasă cu apă etică și cu țiței etnic —, literatura noastră înainta penibil, cu explozii la motor, cu pene și tendință constantă de a da în gropi. Estetica de la București ne anunță că a luat cele mai serioase măsuri ca producția de Estetic pur să fie de cea

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, ed. cit., p. 81.
[2] Idem : *ibidem*, p. 97.
[3] Idem : *ibidem*, p. 100.
[4] Idem : *ibidem*, p. 111.



Scanned with OKEN Scanner

mai bună calitate și să nu sufere nici o contrafacere. Ea ne asigură că de-acum înainte exploziile, penele și gropile sînt excluse.“ Etc., etc.[1].

Lăsînd însă gluma deoparte, deși nu în totalitatea ei, Ibrăileanu va consacra un text mai amplu confruntării dintre propriul său ideal de critică și critica estetică, așa cum e reprezentată de bucureșteni (regionalismul, fie și ironic, se păstrează și aici !). E vorba de articolul intitulat *Greutățile criticii estetice* din 1928, provocat de atitudinea lui Paul Zarifopol împotriva sociologismului și a psihologismului în critică. Împrejurarea se cuvine a fi menționată, căci Zarifopol era nu numai colaboratorul prețuit al *Vieții românești*, dar și prietenul lui Ibrăileanu, care-l aprecia la rîndul lui în chip superlativ. Se înțelege deci că procedura trebuia să fie corespunzătoare, iar tonul cordialității — conservat. Nu critica estetică e deci respinsă, ci doar exclusivismul criticii estetice, în favoarea idealei și superioarei perspective a unei critici cu adevărat complete, sintetizînd adică toate celelalte perspective.

Ideile lui Ibrăileanu cu privire la condițiile criticii complete sînt, cum am și văzut, extrem de vechi. După articolul din 1897, consacrat *Studiilor critice* ale lui Gherea și pe care l-am analizat deja, un alt popas de ordin teoretic asupra criticii complete îl reprezintă cartea din 1909, *Spiritul critic în cultura românească*. Semnificația pe care critica o dobîndește în acest moment este preponderent științifică și atributul de „completă“ nici nu figurează propriu-zis în text, dar este limpede că Ibrăileanu convoacă în manifestarea actului concret al criticii sprijinul unor variate discipline ale științei, dealtfel implicate și în terminologie : „A face critică literară este a face anatomia, fiziologia și etiologia unei opere de artă, sau, ceea ce este același lucru, a spiritului unui scriitor. Acești termeni, împrumutați de la științele naturale, nu vor să fie decît niște metafore clarificatoare și nimic mai mult.“ Și autorul ține să explicitеze mai departe : „Cînd diseci opera de artă sau spiritul creatorului — cînd faci anatomia operei sau a spiritului scriitorului — pentru a-i

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, ed. cit., pp. 102—103.

descoperi însușirile ; cînd descoperi legătura dintre acele însușiri și condiționarea lor reciprocă — cînd faci fiziologia operei sau a spiritului scriitorului ; cînd descoperi legătura cauzală dintre opera sau spiritul scriitorului și condițiile cosmice, morale, intelectuale, sociale în care s-a produs acea operă, sau s-a format acel spirit — cînd faci etiologia operei de artă : atunci faci critică științifică, cît poate fi «științifică» critica literară, adică întrucît i se pot aplica ei metodele științelor exacte ale naturii"[1]. Chiar dacă nu este completă încă, din lipsa componentei propriu-zis estetice, critica reprezintă deci o operație complexă, atît prin stadiile succesive ale abordării operei, cît și prin unghiurile sale de vedere.

Mult mai tîrziu, după vreo cincisprezece ani, reluînd în linii mari asemenea considerații, dar întregindu-le cu ceea ce lipsea mai sus din pricina unui pozitivism ce-și prelungea ecourile și în noul secol, criticul se va stabili în fine la formula criticii complete : „O operă se definește prin caracterul ei și un scriitor prin caracterul tuturor operelor sale. Cercetarea acestor caractere e critica estetică. Pentru aceasta ajunge *estetica*. Cauza *esteticii* stă în psihologia scriitorului ; așadar, dacă voim să ne scoborîm la cauză, trebuie să facem *psihologie*. La rîndul ei, cauza psihologiei scriitorului stă în ereditatea lui și în mediul în care s-a dezvoltat. Așadar, dacă voim să ne scoborîm și la această cauză, vom studia biografia scriitorului și mediul în care a trăit el. Abia acum, prin studierea mediului, ajungem la *sociologie*. Toate aceste îndeletniciri formează critica *complectă* a unui scriitor." O asemenea critică alcătuiește în fapt un ideal al oricărui critic și numai uneori se realizează deplin. În mod obișnuit, „unii critici fac critică estetică, alții critică psihologică, alții genetică, și mai puțini le fac pe toate, adică complectă"[2].

Cel mai amplu și mai important text pe care l-a consacrat Ibrăileanu statutului criticii literare moderne este incontestabil cel intitulat *Greutățile criticii estetice*. Iată de ce urmează să-l analizăm în consecință. El reprezintă

---

[1] G. Ibrăileanu : *Opere*. vol. I, ed. cit., p. 46.
[2] Idem : *ibidem*, p. 366.



Scanned with OKEN Scanner

punctul cel mai închegat la care criticul ieșan s-a ridicat în ce privește teoria criticii și implicațiile ei estetice. Pretextul l-a constituit polemica stîrnită între Paul Zarifopol și Mihai Ralea, primul — apologet al criticii estetice, al doilea — partizan al criticii complete. Articolul lui Ibrăileanu, date fiind relațiile sale amicale cu cei doi, este de fapt o mediere înțeleaptă și echilibrată, nu lipsită de umor și nici de simpatie, dar categorică în ce privește superioritatea criticii complete.

Observînd mai întîi că „d. Zarifopol a ridicat cu mîndrie și cu talent steagul esteticii împotriva criticii psihologice, sociologice, a criticii cauzelor etc.", Ibrăileanu îi aduce cîteva „obiecții de principiu" : „Cine vrea d-sa să facă psihologia artistului ? Cine să explice cauzal opera ? Cine să arate influența societății asupra operei și a operei asupra societății ? Etc. Cine dacă nu critica *literară* ? Ori aceste preocupări sînt inutile, sau, poate chiar dăunătoare ?" se întreabă criticul în încheiere și precizează : „Credem că nu. Căci ele răspund la întrebări foarte legitime, pe care le pune minții opera de artă a unui scriitor, a unui grup, a unei epoci." Toți marii critici au făcut și critică psihologică și critică sociologică, pentru că, zice Ibrăileanu, *„aceasta* este critica literară". Urmează definirea criticii complete în versiunea ei cea mai . . . completă : „Critica *literară,* așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica *estetică,* critica psihologică, critica științifică etc. sînt părțile acestui tot. Critica literară, cînd privește opera din toate punctele de vedere, este *complectă."* Și Ibrăileanu introduce imediat o seamă de nuanțe foarte importante, afirmînd : „ Vom trece peste pretenția (justificată, credem noi) a unei întregi școli estetice occidentale, care nu poate concepe *nici* estetica fără sociologie. Vom admite că estetica nu are a face deloc cu sociologia și, dacă voiți, nici cu psihologia (concesie și mai absurdă). Dar, neclintiți pe terenul nostru că, fenomen al vieții, legat cu și condiționat de întreaga viață, opera de artă, chiar dacă ar putea fi perfect înțeleasă sub aspectul ei tehnic fără ajutorul nici unei alte discipline decît estetica pură, nu poate fi înțe-



Scanned with OKEN Scanner

leasă *complect* fără psihologie, sociologie, biologie, istorie etc. — vom reclama drepturile criticii *complecte.*"

Este cazul să medităm puţin asupra posibilităţii criticii complete. Desigur, corelarea într-un studiu critic a cît mai multor perspective ale ştiinţelor umane nu poate să nu ducă la concluzii foarte profitabile. Realitatea dovedeşte însă că fiecare critic îşi alege îndeobşte o perspectivă socotită supraordonată celorlalte. Aceste perspective variate nu lucrează prin urmare paralel, indiferente unele de altele, ci se interferează permanent din unghiul de vedere organizator al unei metodologii necesarmente unitare. Este aceasta critica totală, cum e numită mai cu seamă azi ? Dacă aceasta este, nu putem firește obiecta, imperativul integralităţii viziunii fiind incontestabil. Dar dacă ea înseamnă o adiţionare sau o mixtură de metode separate, născută din iluzia de a epuiza obiectul, o critică „totală" ca aceasta nu există. Căci personalitatea criticului tocmai în acest domeniu se afirmă, adică în domeniul intuirii şi al elaborării unei metodologii superioare. Cînd zicem critică sociologică sau psihologică, critică semiotică sau informaţională, critică fenomenologică sau structurală n-ar trebui de fapt să înţelegem decît tot critică estetică, firește singura legitimă şi chiar şi existentă dacă ne păstrăm în planul *artei,* dar critică estetică făcută din perspectiva uneia din teoriile mai sus citate la nivelul atributelor. O astfel de împrejurare ne explică în realitate disputele dintre diversele sisteme critice. Că sînt şi critici care-şi recunosc caracterul subordonat şi unilateral al perspectivei lor este adevărat, dar nu şi reprezentativ pentru un critic de vocaţie. Acesta trebuie să creadă în sistemul său, în perspectiva lui superioară altora. Problema nu e de a introduce în demersul critic toate cîştigurile ştiinţelor umane, ci de a le supune unei reelaborări din perspectiva unei metodologii fundamental estetice, care să poarte marca unei personalităţi. Numai astfel procesul de totalizare critică rămîne şi deschis spre toate disciplinele şi metodologiile moderne, şi totodată unitar, organic şi inconfundabil ca emanaţie a unei personalităţi. Se înţelege deci că, deşi obiectivă, o viziune critică îi aparţine exclusiv propriu-



Scanned with OKEN Scanner

lui ei autor și nu se poate suprapune niciodată cu a altuia, decît în ce privește rezultatele fundamentale, ce trebuie, în cazul cînd demersurile criticilor sînt corecte și nu aberante, să-și demonstreze evident complementaritatea.

La Ibrăileanu nu e vorba de relația dintre diversele metode componente ale criticii complete, ci de relația acestora cu opera de artă. Tocmai de aceea precizează el că expresia de critică sociologică sau psihologică este improprie, căci „în realitate e vorba de critica literară, *cu ajutorul* sociologiei și psihologiei" sau, cum spune și mai limpede la un moment dat: „psihologia și sociologia, și multe altele (dealtfel, ca și estetica), sînt numai instrumente de analiză. Sînt mijloace, și nu scop. Altfel, n-ar mai fi vorba de critică literară, ci de psihologie și sociologie pe baza literaturii. (Și tot așa și cu estetica. Cînd ea este un scop, avem de-a face cu disciplina numită Estetică, întemeiată pe opere de artă literară, și nu cu critica literară.)" Metodele critice ar fi prin urmare un instrumentar la dispoziția criticului în funcție de particularitățile operei: „Trebuie să mai adăugăm că nu toate operele comportă egal diferitele metode critice. Mai puțină sociologie cere critica complectă a operei d-lui Arghezi decît a operei lui Eminescu, și mai puțină a lui Eminescu decît a lui Caragiale etc." E limpede că înțelegerea lui Ibrăileanu este diferită de aceea a criticii cu perspectivă unitară, așa cum am configurat-o în considerațiile noastre de mai sus. Pentru el metodologia criticii complete presupune o cumulare de metode parțiale și nu neapărat, ca pentru noi, sinteza lor din perspectiva unică și unitară a unei viziuni integratoare și fără îndoială supraordonate. E drept că sînt și astăzi critici care n-au depășit poziția lui Ibrăileanu, satisfăcîndu-și aspirațiile spre totalitate nu prin sinteză creatoare, ci prin enciclopedism. Anacronismul lor ne pare însă evident.

Interesant este de observat ce intră în conceptul criticii complete, așa cum ne-a fost el propus în urmă cu aproape o jumătate de secol. Coroborînd texte mai vechi cu cel la care ne-am oprit acum, e necesar să menționăm o specie de critică pe care Ibrăileanu nu o pomenește ca



Scanned with OKEN Scanner

atare, dar care e la el, cum am văzut, de mult prezentă, anume critica ideologică sau critica din perspectiva unui ideal, critica atitudinii, a tendințelor, a ideilor etc., confruntate cu poziția criticului. Replicînd lui Zarifopol că apologia lui estetică nu e de actualitate pentru noi, întrucît spre deosebire de alte țări europene tocmai la noi se face mai mult caz de estetică („nu există țară în lume unde estetica să fie mai adorată și mai căutată decît la noi"), Ibrăileanu întreabă : „Cine cultivă la noi critica psihologică, sociologică și cine se înjosește ca să aibă idei ? Afară, încă o dată, de o revistă provincială, care se dedă uneori la critică psihologică, sociologică și la idei ?" Ceva mai departe, autorul asociază din nou aceste trei noțiuni vorbind de presupusa „crimă" a *Vieții românești*, „aceea de a răspîndi psihologismul, sociologismul și ideile", încît ni se pare normal să conchidem că Ibrăileanu are în vedere printre componentele de bază ale criticii complete și critica ideologică, lucru cu atît mai sigur cu cît e confirmat de numeroase studii și articole mai vechi.

Cît privește critica estetică, însemnătatea ei primordială e recunoscută fără echivoc într-un pasaj ca următorul : „Este posibil ca undeva să se dea o importanță exagerată unei părți a criticii pe socoteala alteia — criticii psihologice pe socoteala celei estetice, celei sociologice pe socoteala celei psihologice etc. (și cea mai condamnabilă partialitate este, fără îndoială, aceea contra esteticii). Atunci, firește, trebuie reclamate drepturile criticii lăsată pe dinafară." Mai mult decît atît, Ibrăileanu admite chiar că perspectiva estetică trebuie să și le subordoneze evident pe celelalte, al căror rol rămîne tocmai de a contribui la eficacitatea ei : „Fără îndoială că opera literară fiind o operă de artă, considerația estetică primează și subordonează. Fără îndoială că în definiția unei opere literare importantă este diferența specifică, adică arta. Și desigur că, dacă nu ajută la adîncirea analizei și nu deschide (sic) orizonturi gustului, sociologismul, istorismul și psihologismul — și ideile — nu și-au îndeplinit rolul."

Critica a devenit cu timpul „o nebănuită pîrghie a culturii moderne". Chiar și cea mai pură critică estetică are o valoare culturală, un rol cultural. „Dar critica com-



Scanned with OKEN Scanner

plectă îl are într-o măsură și mai mare, și, pe lîngă aceasta, prezintă fenomenul literar mai complect". Se poate întrevedea printre rînduri că Ibrăileanu operează cu două înțelesuri ale criticii estetice : unul de judecată de valoare și altul de analiză pur tehnică și fără orizont uman. Cel dintîi e legitim și prin urmare acceptat, celălalt întîmpinat cu categorice rezerve și proclamat chiar la un moment dat „un act de obscurantism", ceea ce înseamnă cel puțin o regretabilă exagerare partizană, chiar dacă Ibrăileanu în context îi dă semnificația unui exclusivism penibil, la rîndul său la fel de regretabil : „Reducerea întregii critici literare la singura critică tehnică nu ar fi numai sărăcirea criticii — cu atît mai mult cu cît critica tehnică este *scurtă* și estetica este în față —, ci ar fi și un act de obscurantism, pentru că este de-a dreptul un act împotriva culturii unui popor. E semnificativ că pasiunea exclusivistă de la noi pentru această critică merge alăturea cu ura împotriva ideilor. Și e semnificativ că la noi acest amor și această ură au început să înflorească în perioada postbelică, de întuneric, de lene intelectuală, de dispreț pentru intelectuali, de școli fără profesori etc. Și e mai semnificativ că critica științifică, psihologică, sociologică s-a născut în Europa secolului trecut, în anii splendizi, cînd s-au creat toate științele, în vremea cultului pentru inteligență și pentru adevăr." Avea dreptate evident Tudor Vianu cînd îl considera pe Ibrăileanu un „om al secolului al XIX-lea, în care științele naturii au făcut mai multe progrese decît în toate secolele anterioare"[1]. Condus însă de pasiunea lui polemică, criticul *Vieții românești* îngroașă liniile nepermis și generalizează gratuit. De unde pînă unde critica estetică o critică fără idei ? Cum adică, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu și alții ca ei erau în 1928 niște bieți oameni refuzați literalmente de idei ? Epoca interbelică a fost oare o epocă de întuneric și de lene intelectuală ? Iată aserțiuni nu numai greu, dar și imposibil de primit. Adesea însă, după cum se știe, polemica este un rău sfătuitor.

---

1 Tudor Vianu : *Jurnal*, E.P.L., 1961, p. 24, cf. și p. 18.



Scanned with OKEN Scanner

În rest, desigur, afirmațiile și pozițiile criticului se verifică în cea mai mare parte. Refuzul criticii strict tehnice și fără orizont uman este profund întemeiat și dovedește că la Ibrăileanu însemnătatea artei depășește chestiunile de pură virtuozitate și se extinde către implicațiile omenești ale mesajului estetic. Ceea ce ar mai trebui adăugat este că, în substanța lor, problemele strict tehnice nu sînt lipsite în definitiv de aderențe dintre cele mai complexe cu zonele ideologice ale structurii operei și a omite tocmai corelațiile dintre ele înseamnă a nu înțelege pe deplin nimic. Împrejurarea se explică pentru Ibrăileanu prin faptul că la el nu întîlnim surprinsă nici corelația dintre demersul criticii estetice și celelalte perspective critice. Iată de ce, după opiniile sale, „critica estetică nu rentează". Disocierea apare de exemplu limpede cînd Ibrăileanu scrie astfel: „Și chiar scriitorii s-au «lansat» pe ei înșiși tot mai cu samă prin *caracterul* operei lor. Fără talent, Byron n-ar fi fost poet. Dar fără... byronism n-ar fi cucerit Europa. Căci oamenii sînt mai vii, mai complicați și mai profunzi decît și-i închipuie critica estetică națională. Ei sufăr, se bucură, au idealuri. Nu-s morți, să le iei masca. (Măcar de-ai putea-o lua?)" Că este cu putință o critică alexandrină pur formală, care golește opera de sensurile sale omenești, aceasta este evident, ba chiar mai evident în epoca de față decît acum cincizeci de ani. Dar ceea ce urmează a fi demonstrat întotdeauna în asemenea situații este nu numai incompletitudinea, dar și inadecvarea de principiu a oricărui exclusivism formal sau mai de grabă formalist. Pe drept cuvînt a ironizat Ibrăileanu „păpușile de porțelan" ale criticilor estetizanți și le-a opus „păpușile de carne" ale operelor literare considerate în autenticitatea lor. „Noi «ironizăm», ca să întrebuințăm expresia d-lui Zarifopol, «Estetica», nu estetica. Grimasa, strîmbătura estetică. Iar dacă am fi cavalerii Esteticei am «ironiza» și mai mult strîmbătura, căci ne-ar supăra tare de tot bagatelizarea Idolului." „Și n-a bănuit d. Zarifopol că în «ironizările» noastre se ascunde poate și puțină dragoste pentru păpușa cea vie? Dacă — ipoteză absurdă în societatea noastră hiperestetică —, dacă băieții ar începe să-i dea cu psihologismul și cu sociologismul,



Scanned with OKEN Scanner

nu sîntem siguri că am avea destulă seriozitate și tărie de suflet să rămînem sociologiști și psihologiști, și nu ne-am transforma în cavaleri ai Esteticei, cu sabia de foc la ușa ei."[1]

Departe de a fi un disprețuitor al esteticului, cel puțin teoretic, Ibrăileanu îl socotește însă insuficient pentru a da seamă de universul unei opere de artă. El trebuie, de aceea, completat prin celelalte perspective, subordonate, dar care rămîn din păcate în stare de independență față de estetic, căci criticul nu vede fenomenul convertirii lor în elemente inerente și constructive ale valorii propriu-zis estetice a operei de artă. Rezultă de aici necesitatea coroborării cîtorva metode critice produse de contactul nutritiv cu științele umane, încît conceptul criticii complete — ca să conchidem, în sfîrșit — cuprinde nici mai mult nici mai puțin decît cinci discipline critice, considerate, repetăm, independente, dar necesare toate în constituirea actului complet al abordării operei : critica estetică, critica psihologică, critica sociologică, critica ideologică și critica istorică, pentru a nu mai pomeni și contribuția suplimentară a unei științe ca biologia, pe care, în virtutea vechiului pozitivism din tinerețea sa, G. Ibrăileanu a citat-o deseori în ce privește cercetările asupra rolului eredității. Se poate spune negreșit că ne aflăm în fața celei mai ambițioase viziuni a criticii, a obligațiilor, funcțiilor și puterii sale, chiar dacă în absența corelațiilor semnalate se simte din nefericire nu o dată un anumit partizanat extraestetic.[2]

Oricum, la Ibrăileanu instrumentele fundamentale ale criticii rămîn aproape totdeauna adecvate. Lucrul acesta se va înțelege și mai bine dacă vom discuta concepția, și

---

[1] G. Ibrăileanu : *Campanii*, ed. cit., pp. 105—123.

[2] Vezi pentru completări și amănunte monografiile lui Al. Piru : *G. Ibrăileanu (Viața și opera)*, E.P.L., 1967 și Mihai Drăgan : *op. cit.*, precum și studiile lui G. C. Nicolescu : *Ideologia literară poporanistă, Contribuțiunea lui G. Ibrăileanu*, Institutul de istorie literară și folclor, 1937 ; Al. Dima : *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu*, E.S.P.L.A., 1955, și Savin Bratu : *Moștenirea lui G. Ibrăileanu*, E.S.P.L.A., 1955. De menționat de asemenea, dar cu rezerve, cartea lui Ion Crețu : *G. Ibrăileanu. Restituiri literare*, Editura Academiei R. S. România, 1968.



Scanned with OKEN Scanner

ea ambiţioasă, dar fantasmagorică, a altui critic însetat de explicaţia ştiinţifică a operei, poporanist şi el un timp, apoi trecut la evidentă dizidenţă în raport cu grupul *Vieţii româneşti*, anume H. Sanielevici. Format, asemenea lui Ibrăileanu, în atmosfera socialistă a sfîrşitului de veac el se revendică desigur tot din Gherea : „Ţinem să declarăm [...] că noi nu facem decît să urmăm calea pe care d-sa a deschis-o, cel dintîi la noi, cercetărilor literare“[1]. Opţiunea pentru regimul ştiinţific al criticii se înţelege astfel de la sine. Determinist ca şi maestrul său, Sanielevici pune la contribuţie în explicarea fenomenelor artistice nenumăraţi factori ai mediului, ai modului de viaţă generală, cărora le adaugă, din ce în ce mai pronunţat cu timpul, factori de ordin temperamental şi biologic. Simpla critică tehnică i se pare şi lui insuficientă, superioritatea aparţinînd firește celei preocupate de întreaga problematică istorică şi socială pe care arta o implică. „Critica literară care astăzi — prin Taine — a ajuns nu numai o splendidă aplicaţie a ştiinţei sociale, dar după cît mi se pare, cea mai înaltă manifestare a gîndirii omeneşti — o sinteză a artei şi a filosofiei — a fost şi ea înainte de Sainte-Beuve în această fază : criticii se mărgineau să analizeze partea tecnică a operelor de artă.“ Aruncînd „*O privire asupra istoriei filosofiei moderne*“ — „prin prisma «concepţiei materialiste»“, autorul demonstrează o stăpînire temeinică a principalelor idei ale determinismului modern. Importanţa sistemelor filosofice nu i se pare a consta în adevărul lor, inevitabil relativ, ci „în faptul că ele *cristalizează anume tendinţi fundamentale ale unei societăţi sau ale unei clase*“[2].

Totuşi analiza unui critic nu se poate opri aici ; ea trebuie să înainteze către temperamentul artistic al creatorului, întrucît „un scriitor este produsul temperamentului înnăscut şi al mediului particular în care a trăit. Însă, cum temperamentul lui are ceva din temperamentul poporului său, şi mediul particular ceva din mediul

---

[1] H. Sanielevici : *Încercări critice*, Institutul de arte grafice „Carol Göbl“, 1903, p. 15.

[2] Idem : *ibidem*, pp. 139—141.

general : societatea, aceasta ne permite să grupăm pe mai mulţi scriitori într-o şcoală. Însă pe lîngă asemănări, cîte deosebiri !...“ Din această cauză, formulele nu sînt adecvate în interpretarea fenomenelor, chiar dacă sînt mai mult sau mai puţin adevărate : „Nu, adevărul întreg niciodată nu va putea fi închegat într-o singură formulă ; aceasta nu împiedică însă ca o formulă să fie mai aproape de adevăr decît alta“[1]. Calea cea mai bună de urmat este o analiză nuanţată şi la obiect, aşa cum dealtfel Sanielevici şi încearcă îndeobşte, fără a-şi anula însă puternica vocaţie speculativă. Iată de ce concluziile sale sînt interesante totdeauna, dar, din păcate, tot atît de discutabile la fel de des. Maniera criticului e de a încadra totul în scheme şi sistematizări eventual simetrice. Dealtfel, singur a mărturisit cîndva : „Scrisul meu a fost întotdeauna plin de scheme, ca nişte schelete de fier, cari aşteaptă să fie umplute, pentru a forma clădiri utilizabile“[2].

O primă asemenea schemă, nu însă goală, ci plină de concluziile cele mai defavorabile, o foloseşte autorul în articolul despre *Morala d-lui Sadoveanu*, care a provocat un semnificativ scandal prin caracterul său intolerant şi de o pudibonderie ce nu avea nimic comun cu arta. Cu alt prilej, criticul va relua problema teoretic, afirmînd că „valoarea estetică a unei opere de artă creşte în raport cu valoarea ei morală“. Ridicîndu-se împotriva lui E. Lovinescu şi Mihail Dragomirescu, pentru a respinge teza acestora cu privire la „disociarea eticului de estetic“, Sanielevici aduce în sprijin pe Fechner pentru a dovedi că „în sentimentul estetic intră două elemente, de valoare inegală : a) elementul direct, sensorial, şi b) elementul asociativ, *cu mult mai însemnat decît cel întîi*“. De aici rezultă relativitatea sentimentului estetic, căci nici primul element „nu poate fi judecat după norme invariabile“, nici al doilea, pe care „*nimeni nu-l poate fixa şi limita*“. Ceea ce asigură însă stabilitatea şi durabilitatea unei opere de artă este valoarea ei morală : „*Sentimentele şi ideile etice, însă, sunt eterne şi cu atît*

---

[1] H. Sanielevici : *Încercări critice*, p. 7.
[2] Idem : *Literatură şi ştiinţă*, Editura Adevărul, 1930, p. 163.

*mai adînci cu cît omul e mai ales ; nebun cine ar încerca să le elimine din elementul asociativ al sentimentului estetic*". Demonstrația nu e lipsită nici de interes, nici de abilitate, numai că ceea ce neglijează ea este tocmai mutația de ordin estetic pe care elementele asociative, inclusiv cele morale, o suferă în universul unitar al operei. E remarcabil că Sanielevici nu confundă totuși noțiunile : „Evident, eticul, el singur, nu are valoare estetică". Disocierea nu i se pare însă posibilă, dar lucrul e normal dacă vom observa că pentru el aceasta nu înseamnă un principiu al valorizării critice, ci izolarea artei de valorile umane, ceea ce este bineînțeles absurd.

Delimitîndu-se deci de „literatura decadentă", care în loc de „curat estetică" ar trebui considerată mai curînd „sensuală", Sanielevici crede că tocmai variabilitatea elementelor asociative explică „alternarea școlilor literare", or : „Dacă esteticul ar putea fi disociat de etic și etnic și judecat după norme fixe, ar trebui ca în toate timpurile toate școlile să înflorească deopotrivă". În realitate, mișcările literare evoluează în funcție de diferite ideologii istorice și sociale, de unde și îndreptățirea criticii ideologice : *„Criticul, dacă e un om întreg, iar nu un palavragiu blazat, are și el preferințele lui și luptă să imprime literaturii o anume direcție*". Iată legitimată prin urmare și critica de directivă, pe care autorul însă n-a putut-o ilustra.

Totuși, dacă un element de ordin asociativ (de pildă o tendință politică fățișă) e prin natura lui precar și perisabil, opera, crede Sanielevici, e și ea compromisă în ce privește durabilitatea ei. „Și încă și atunci ea poate cîștiga o însemnătate istorică nepieritoare, dacă și acea mișcare politică a avut o astfel de însemnătate istorică." Exemplul este cel puțin nefericit ales prin comparația pe care ne-o propune și pe care astăzi nimeni n-ar mai putea-o accepta : „Peste cincizeci de ani poeziile diletantului Octavian Goga vor păstra poate încă marele lor interes istoric ; în schimb versurile lui Șt. O. Iosif vor desfăta generațiile de școlari de toate vîrstele și vor rămîne neșterse în mintea și în sufletul oamenilor maturi". Iată așadar unde ne conduce practic teoria elementelor asocia-



Scanned with OKEN Scanner

tive, în lipsa elementului mai puțin pretențios, dar indispensabil al gustului estetic !

Chiar dacă nu confundă sferele, cum observam, Sanielevici face din valoarea etică un complement aproape necesar al operei de artă, ceea ce vine să alimenteze iarăși indistincția : „*Eticul însă este etern.* El va fi întotdeauna un *coeficient* al sentimentului estetic și al valorii operelor de artă.“ Incertitudinea, cum am văzut deja, ia forma cea mai gravă în domeniul evaluărilor concrete. Considerațiile criticului cu privire la „decadentism“ sau simbolism sînt grăitoare și evident penibile prin pitorescul grosier al stilului : „Decadentul este în genere un om brutal, *de extracție populară*, căruia viața de oraș i-a rafinat nervii, fără a-i cultiva sufletul și a-i dezvolta mintea. Este mahalagiul stricat, care caută în literatură și în viață ceva analog mustarului și ardeiului roș. La noi în țară literatura decadentă n-a întrecut niciodată proporțiile unor mici eczeme pe corpul societății — cum le capătă caii, cînd nu-i plimbi destul... *Cancer* nu va ajunge. De un Verlaine ne va feri îngerul de pază al României mari — de ar fi să-l gîtuie în pîntecele mamei...“

În schimb, Sanielevici considera că „literatura viitorului imediat va fi *clasicismul burghez* în genul aceluia al lui Gustav Freytag, Gottfried Keller, Ferdinand Meyer etc., clasicism în care, firește, eticul ocupă locul de cinste“[1]. Iată deci idealul literar al criticului, pe care încă din tinerețe îl găsea întruchipat în *Literatura de peste munți*, literatură a sănătății morale și a originalității etnice : „Ținînd apoi seamă de înalta moralitate care respiră din operile acestor scriitori, nu vedem ce rol ar putea fi mai mare și mai frumos pentru un critic literar, decît acela de a-i face iubiți și admirați de publicul cititor din regat — în locul poeților de *iluzii pierdute* a căror influență dezastruoasă e vădită...“ și mai departe : „Unul din caracterele distinctive ale literaturii de peste munți este originalitatea. Vădit este că această literatură prezintă mai mult caractere *românești* decît cea din România“, iar „o literatură va fi cu atît mai originală, mai

[1] H. Sanielevici : *Cercetări critice și filozofice*, E.P.L., 1968, pp. 119—122.

*națională*, cu cît va fi mai populară — și de tot populară, țărănească, este literatura de peste Carpați"[1].

Dar acest ideal al clasicismului burghez sau al realismului clasic nu e definitiv. Sanielevici însuși îl va înlocui cu acela al clasicismului unei noi clase, proletariatul, numindu-l spre deosebire de cele anterioare, aristocratic, sau „de aur" și burghez, sau „de argint", „clasicismul de fier", așa cum el era prefigurat în acei ani de un Romain Rolland sau de un Panait Istrati. Expresie a categoriilor „active și mulțumite", spre deosebire de romantism care reprezintă pe cele inactive și de realism care este manifestarea celor „active dar nemulțumite", clasicismul aparține în mod natural epocilor de echilibru. Acestea sînt urmate, prin dialectica socială și istorică, de epoci de decădere și dezechilibru care generează romantismul, fie al trîndăviei, fie al disperării, și pe de altă parte realismul ca o expresie a claselor exploatate. Analizînd istoricul acestei dialectici a curentelor artistice, lui H. Sanielevici i se pare că a sosit momentul unui echilibru nou odată cu sfîrșitul primei conflagrații mondiale. „Noul echilibru va produce un nou *clasicism*, care — o presimt — va întrece în strălucire și lărgime și *Iliada* și *Nibelungenlied* și pe Goethe — de clasicismul burghez nu mai vorbesc."[2]

În numele convingerilor sale clasiciste, evoluate de la ipostaza lor burgheză, sau în realitate mic-burgheză, la cea considerată proletară (Panait Istrati ! !), Sanielevici s-a delimitat cu strășnicie de sămănătorism și mai tîrziu și de poporanism, de primul pentru romantismul său și de al doilea din motive mai ales politico-ideologice. Deși, firește „diferența naște ură", cum a zis Stendhal, disocierea lui Sanielevici de mișcarea sămănătoristă era, după remarca ascuțită a lui Lovinescu, mult mai curînd produsul unei dragoste înșelate decît al urii provocate de prăpastia ce-i despărțea : „Multe lucruri îl apropiau pe d. Sanielevici de d. Iorga : concepția literaturii în funcție națională și socială, concepția etică (teoretică dealtfel, căci interpretarea îi diferențiia), convingerea că literatura

[1] H. Sanielevici : *op. cit.*, pp. 11—12.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 252—258.

trebuie să-și păstreze caracterul său poporan, ura împotriva estetismului, și deci, a «decadentismului» ; nemulțumit, totuși, cu aceste asemănări esențiale, d. Sanielevici a căutat numai deosebirile pentru a porni una din cele mai violente campanii literare cunoscute în publicistica română, violentă prin tradiție.“[1]

Nu mai puțin violentă a fost și campania dezlănțuită după război împotriva grupului de la *Viața românească*, al cărui secretar de redacție, criticul fusese totuși prin 1908 — 1909, alături de Ibrăileanu. Poporanismul, pe care, la *Curentul nou* din 1905, directorul îl tolerase însă, ca să nu spunem chiar mai mult, devine la un moment dat „reacționar“ și e combătut de pe pozițiile burgheziei orășenești și ale industrialismului modern : „O literatură Ciocîrlan, un parlament... ciocîrlănesc, și o producție agricolă ... ciocîrlie, iată ce am cîștigat din faptul că *în loc să mergem pe drumul drept, larg și luminos al unei clase sănătoase orășenești, ne-a fost frică de lumină și am abătut evoluția țării pe poteca poporanistă, plină de rîpi și prăpăstii...* Iar pierderile ? Sînt incomensurabile.“[2]

A stărui însă asupra tuturor polemicilor lui Sanielevici ne-ar duce totuși prea departe de scopurile noastre mult mai limitate. Reținem doar ținuta aparent paradoxală a unui critic cu puternică vocație ideologică și cu o și mai viguroasă sete de originalitate. Peste incontestabilele lui particularități, el se așează totuși în același rînd cu Iorga și cu Ibrăileanu, prin caracterul cultural al criticii pe care o cultivă și prin coincidența unor puncte de vedere din care ne interesează mai cu seamă opțiunea pentru o critică științifică și obiectivă. Dacă la Ibrăileanu contribuția biologiei la operațiile criticii rămîne evident subsidiară și este numai amintită, fără a fi vreodată folosită, la H. Sanielevici ea devine crucială, orientîndu-l către antropologie și astfel către o concepție originală, surprinzătoare prin caracterul soluțiilor sale insolite. Stu-

---

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane, vol. cit.*, p. 132.

[2] H. Sanielevici : *Poporanismul reacționar*, Editura Socec, 1921, pp. 261—262.



Scanned with OKEN Scanner

diul fundamental în această privinţă este intitulat *De la critica literară la biologia mamiferelor*. El debutează printr-o mărturisire hotărît şocantă : „Sînt mulţi ani de cînd critica literară m-a condus la studii de antropologie. Calea este, contrar de cum s-ar crede, scurtă şi dreaptă." Împrejurarea s-ar datora faptului că în mod normal critica trebuie să se intereseze de psihologia individuală, ceea ce o conduce la cercetarea ştiinţifică a caracterelor şi a temperamentelor. Surpriza este de a descoperi că această cercetare a propus pînă atunci clasificări nesatisfăcătoare şi artificiale *„fiindcă pornesc mai mult de la consideraţii abstracte decît de la realitatea faptelor ; şi — mai ales fiindcă nu se întemeiază — cum am zis — pe cunoştinţa cauzelor care au diferenţiat pe oameni într-un mod atît de izbitor"*.

Clasificarea pe care autorul o consideră superioară se bazează pe „relaţiunile constante" dintre „caracterul unui individ şi înfăţişarea lui fizică", relaţiuni de care s-au ocupat şi alţii înaintea lui (Carus, Lavater, Piderit), dar cărora „le lipseşte încă pînă azi o bază ştiinţifică." Diferenţele fizionomice au pentru critic repercusiuni indiscutabile asupra notelor caracteristice ale temperamentelor. Iată în acest sens o lungă comparaţie de mare virtuozitate caracterologică : „Vlahuţă are figura brună-întunecată a unui spaniol, a unui sicilian sau a unui grec din insule : figura unui mediteranian sau a unui brahicefal vest-asiatic. Brazdele feţei, ochii mari, negri ca păcura şi cumplit de expresivi, aerul sombru şi grav, mişcările încete trădează frămîntarea ascunsă şi caracterul concentrat al unui spaniol. Odinioară a fost reprezentantul tipic al intelectualilor micii burghezii urbane, în curentul liric romantic dinainte de 1900. Lirism, intens, subiectivism, nemulţumirea adîncă şi resignată stil concis, şi cizelat, redarea realităţii prin abstracţiune şi spirit de observaţie, nu prin viziune plastică, iubire de singurătate, individualism — nimic nu lipseşte din psihologia mediteraniană. Sadoveanu are înfăţişarea clasică a brahicefalului blond din regiunile slave : corpul îndesat, gîtul scurt, capul rotund şi mare, faţa rotundă, nasul mic, ochii mici şi adînciţi în orbite, baza superioară lungă, complexiunea blondă ; la psihologia germanică — memorie perfectă, plasticitate, jude-



Scanned with OKEN Scanner

cată obiectivă, sentiment viril și liniștit, optimist, sentimente elementare, intense și superficiale, înclinări spre viața general-omenească, activitate statornică — el adaugă, sub flegma germanică, impulsivitatea alpină, pe care însă a dezlănțuit-o numai sub o formă literară. Scriitorul de care inconștient s-a lăsat înrîurit Vlahuță este meridionalul Alphonse Daudet (înrudire de rasă și de clasă), care, la rîndul lui, s-a inspirat din Dickens. Modelul lui Sadoveanu este slavul Sienkiewicz, poate și Tolstoi."

Cum „relațiunile dintre suflet și fizionomie sînt de origine antropologică" se înțelege că ele ne conduc la problema raselor umane : „Înrîuriri necunoscute ale mediului cosmic au diferențiat omenirea în rase ; psihologia acestor rase este indisolubil legată de fiziologia lor (s-ar putea altfel ?). Prin amestecul raselor în fiecare popor, s-au creat tipuri de încrucișare (fiziognomice și psihologice), care, după legea lui Mendel, tind să se desfacă mereu în componentele lor — iată în *mod cu totul schematic* originea fizionomiei și psihologiei individuale." Cît privește critica literară, aceasta „te conduce dar la «psihologie diferențială», care se reduce de fapt, după părerea mea, la psihologie de rasă." Psihologia îl conduce la rîndul ei pe Sanielevici la ample și complicate chestiuni de biologie și fiziologie a raselor umane și prin urmare la antropologie. Capitol al biologiei, antropologia nu trebuie ruptă de celelalte, adică mai ales de biologia mamiferelor pentru că, spre exemplu, „între complexiunea blondă a lui *homo europaeus* și între albeața ursului polar, a vulpei polare, a iepurelui alpin și polar, a «pescarului» etc., antropologii presimt de mult o relațiune". Aceasta nu poate fi însă precizată, căci „o lege generală a pigmentației" sau „o altă lege a mărimii mamiferelor etc." nu au fost încă descoperite pentru a cunoaște științific condițiile de ordin cosmic în care s-au produs proporțiile și culoarea animalelor. Concluzia lui Sanielevici e categorică : *„Numai pe biologia omului, care se află într-o atîrnare absolută de biologia celorlalte mamifere* (iar biologia mamiferelor va putea ieși din faza curat descriptivă de astăzi numai prin aplicarea principiului lui Lamarck),



Scanned with OKEN Scanner

*se poate întemeia psihologia de rasă, care-i cheia psihologiei diferențiale.*"[1]

Chiar sociologia e pusă de Sanielevici în relație de dependență cu psihologia de rasă, materialismul părîndu-i-se operant numai în privința comparării „fazelor succesive ale aceleiași societăți", dar nu și în privința apropierii diferitelor civilizații : „metoda aceasta e numai atunci indicată cînd vrem să lămurim diferitele faze de evoluție ale aceluiași popor ; cînd e vorba însă de caracterul general al unei întregi culturi, în opoziție cu caracterul distinctiv al altor culturi, atunci nu concepția materialistă ne va da cheia problemei, ci mediul geografic și psihofiziologia de rasă"[2]. Și demonstrația teoreticianului se pierde în complicații tipologice inextricabile pentru a se opri la o concluzie cu caracter de lege : „Din cele trei rase principale ale Europei, *homo europaeus* tinde către clasicism și epopee, *homo alpinus*, către realism didactic (în anumite împrejurări, însă, și către lirism), iar *homo mediterraneus către lirism și romantism*". Se înțelege că în acest fel explicația rasiologică o covîrșește propriu-zis pe cea sociologică, facultățile psihologice fiind socotite factori influenți fundamentali ai vieții sociale, care „se manifestă mai precis tocmai în artă și literatură" în măsura în care acestea „sînt ca niște foarte sensibile instrumente de înregistrare." Psihologia îndreaptă spre rasiologie, iar aceasta o explică pe cea dintîi. Ce rol mai are astfel sociologia ? Sanielevici recunoaște o anume pondere luptei de clasă, dar o consideră inferioară factorilor psihologici generali determinați de rasă : „Lupta de clase și psihologia de rasă — iată cei doi factori ai evoluției sociale. Al doilea este mai general și mai important decît întîiul." Viziunea biologizantă se desăvîrșește în aprecierea că „factorul de rasă anihilează uneori momentul social" sau, cel puțin îl obligă să se realizeze prin elemente rasiale adecvate. Clasicismul „dă greș în Spania", iar Victor Hugo și Georges Sand — „singurele temperamente epice în literatura franceză — sînt de origine germană" etc., etc.

[1] H. Sanielevici : *Cercetări critice și filosofice, ed. cit., pp.* 235—251.

[2] Idem : *ibidem*, p. 179.



Scanned with OKEN Scanner

Curioasă este confuzia deliberată între planul biologic și cel sociologic. Psihologia de rasă este de exemplu pentru Sanielevici un „factor sociologic" împreună cu „tendința de clasă". Dar iată și o ilustrare elocventă a felului în care ele se coroborează în analiza începutului de veac, pe care criticul îl pune, în literatura noastră, sub semnul așa-zisului „romantism epic" : „În Delavrancea, care a vrut să reprezinte și a reprezentat în mod vag elementele noastre rurale *(Sultănica !)*, mai degrabă elemente orășenești semirurale ; în Duiliu Zamfirescu, care a vrut să reprezinte aristocrația de țară ; și în Coșbuc, care a reprezentat elementele burgheze, mai mult sau mai puțin rurale, din Ardeal ; toți trei blonzi și sentimentali, spre deosebire de Eminescu, Vlahuță și Caragiale, reprezentanți ai diferitelor elemente orășenești — avem rezultante necomplete ale încrucișării acelorași doi factori sociologici : tendință de clasă și psihologie de rasă"[1].

Nenorocirea, după opinia lui Sanielevici, vine din caracterul incipient al psihologiei diferențiale (sau al caracterologiei) care stă la baza psihologiei de rasă. Vorbind undeva despre fazele pe care le parcurge orice știință, el le considera a fi următoarele : „1. Descrierea fenomenelor 2. Găsirea de asemănări și deosebiri. 3. Clasificarea fenomenelor după anume puncte de vedere recunoscute ca fiind de hotărîtoare însemnătate. 4. Stabilirea unor definițiuni exacte înlăuntrul sistemului de clasificare." — toate acestea socotite „anticamera științei" și, în sfîrșit, „adevărata știință" : „5. Stabilirea de raporturi cauzale și coordonarea lor în legi din ce în ce mai generale." Spre deosebire de matematică, astronomie, fizică și chimie, biologia, psihologia și sociologia n-au atins încă ultimul nivel și cel mai înalt, încît se poate lesne bănui, afirmă criticul, „însemnătatea *clasificării, definițiunii* și *legii de producere a școlilor literare*, stabilite de mine în articolul *Clasicismul de fier*"[2].

---

[1] Apud antologia, *De la Maiorescu la G. Călinescu, vol. I*, Editura Eminescu, 1971, pp. 303—306.

[2] H. Sanielevici : *Cercetări critice și filozofice*, ed. cit., pp. 215—217.

Scanned with OKEN Scanner

Sanielevici coboară necesitatea investigației cauzale a psihologiei pînă la „însușirile fiziologice fundamentale ale substanței nervoase", fiind de exemplu vorba de opera lui Vigny și Musset și, pe de altă parte, de aceea a lui Hugo și G. Sand : „ici — substanță primitivă, puternică, intactă, senzație tare, comunicare lentă, rezistență prefăcută în căldură, acumulare de imagini, sentiment puternic și superficial, juisare de plăceri fizice și de plăceri grosolan sentimentale etc. ; dincolo — substanță afinată și uzată, senzații numeroase și slabe, elaborare de noțiuni, viață precumpănitor cerebrală, nevoia de idealuri pe care realitatea le calcă în picioare, pesimism etc.". S-ar zice că pentru sociologie nu mai rămîne loc într-o asemenea discuție. Și totuși constatînd „din punct de vedere sociologic, identitatea evoluțiunii sociale, politice, literare, la noi și în Franța", Sanielevici e convins că se menține în același plan. Numai că factorii sociologici devin la el o emanație a unui cert determinism antropologic, argumentat prin „preciziunea legilor independente de voința omului, care stăpînesc organismul social". Puterea acestui determinism, colorat sociologic, dar explicat antropologic, este de neclintit : „Oamenii în general și «conducătorii» îndeosebi sînt, în tendințele și concepțiunile lor, produsul și jucăria evoluțiunii oarbe". „Conducătorul mulțimii nu are mai multă libertate decît arătătorul ceasului, mișcat de resortul ascuns, omul este o unealtă în mîna legilor mecanice ale evoluției sociale."[1]

O viziune atît de inflexibilă nu putea servi de bună seamă criticii, cît mai ales istoriei literare[2], domeniu în care într-adevăr considerațiile lui Sanielevici cu privire la principalele curente literare s-au dovedit utile. Critica aplicată scriitorilor în anii primului deceniu al acestui secol conține și ea, continuînd cu mare libertate spiritul lui Gherea, valori incontestabile. În fine, trebuie desigur

---

[1] H. Sanielevici : *op. cit.*, pp. 174—175.

[2] Cf. Octav Botez : *Pe marginea cărților*, Editura Viața românească, f. a., p. 77 : „D. Sanielevici nu face critică, ci istorie literară și mai mult o filozofie a istoriei literare care se ocupă în primul rînd de fenomene generale, de genuri și curente, și numai în al doilea rînd de indivizi".



Scanned with OKEN Scanner

menţionată în concluzii însemnătatea viguroasei lupte antisămănătoriste şi mai tîrziu antipoporaniste. În ce priveşte teoria criticii, concepţia lui H. Sanielevici s-a îndepărtat enorm de punctul de plecare, adică de determinismul social-istoric de extracţie marxistă, pentru a se fixa în forma opţiunii relativ bizare pentru o critică antropologică, dublînd determinismul social-istoric şi apoi substituindu-l printr-un determinism de ordin biologic. Din vechea atitudine materialist-istorică n-a mai rămas cu timpul decît forma goală şi pura habitudine a gestului, căci antropologismul hipertrofiat şi deseori ridicol s-a instalat în centrul tuturor interpretărilor şi explicaţiilor critice, încît avea dreptate Pompiliu Constantinescu cînd observa despre Sanielevici, nu fără cuvenita ironie, că „d-sa găseşte inextricabile relaţiuni între o operă şi brahicefalia scriitorului ; între aceasta şi intenţiile cutărui partid ; între un fenomen politic şi o poezie sau o nuvelă, între nuvelă şi maxilarele autorului, între capacitatea lui gastronomică şi caracterele şcoalei literare din care face parte“[1].

Buna-credinţă şi volumul extraordinar de muncă nu-i vor putea fi însă contestate, evident, aceluia, ce se mîndrea cu opera fundamentală *La vie des mamiphères et des hommes fossiles* (1926). Rezultatele sînt însă hotărît deconcertante în ansamblul lor, chiar dacă multe dintre ipotezele şi intuiţiile autorului sînt proba categorică a unei mari vocaţii intelectuale. Ceea ce vine în sfîrşit să agraveze locul pe care H. Sanielevici îl ocupă în istoria culturii noastre este, oricît am motiva-o prin decepţiile provocate de ingratitudinea contemporanilor[2], ciudata şi penibila grandomanie care l-a însoţit pe tot parcursul vieţii. Iată un singur, dar ilustrativ exemplu din multele ce s-ar putea cita : „ceea ce un Newton a făcut pentru astronomie, şi un Lavoisier, pentru chimie — am realizat eu singur pentru ultimele trei ştiinţe, adică pentru biologie, psihologie şi sociologie : am descoperit legile cari coordonează faptele. Pe drumul pe care l-am deschis — fe-

---

[1] Pompiliu Constantinescu : *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, 1970, p. 554.

[2] Z. Ornea : *Trei esteticieni*, ed. cit., p. 137.



Scanned with OKEN Scanner

lul de alimentare, şi de agonisire a hranei, ca cheie a biologiei, a antropologiei, a psihologiei şi a sociologiei — în veacurile viitoare, nu sute ci mii de savanţi vor face cercetări, şi întreaga omenire civilizată va cunoaşte numele creatorului român Sanielevici, apărut ca prin minune în mijlocul unei culturi de un secol...“[1] Trebuie să ne resemnăm desigur în faţa nesecatelor resurse ale ingenuităţii omeneşti ! Căci, prin dimensiunea hiperbolică, ea poate deveni simpatică, pentru a se fixa, inofensivă, în panoplia de muzeu a tuturor zădărniciilor acestei lumi.

### 3. CRITICA SUBIECTIVITĂŢII CRITICE

Reacţiunea antimaioresciană a lui Gherea fusese, după cum am arătat, expresia unor tendinţe noi şi importante ale vremii, organizate toate într-o albie comună, aceea a orientării scientiste generale, născută din firescul sentiment de certitudine pe care-l provocase dezvoltarea ştiinţelor contemporane. La confluenţa istorismului, a sociologismului şi a psihologismului, se manifestă cele mai de seamă iniţiative ale criticii de la sfîrşitul veacului trecut, încît triumful şcolii antimaioresciene nu pare să mai lase loc vreunei îndoieli, cît timp cîştigurile noi ale esteticii europene pătrund chiar între zidurile citadelei junimiste, chiar dacă, dincolo de orice paradox, ele sînt convertite uneori tocmai în instrumente defensive. Oricum, ceea ce nu poate fi contestat este deplina afirmare, măcar ca punct de referinţă, a noilor direcţii ale criticii moderne.

Concepţiile maioresciene îşi asigură însă şi ele, chiar în această epocă de contestare categorică, o dîrză şi neîndoielnic autentică succesiune, în atitudinea unui discipol tînăr şi ambiţios, de mari intenţii constructive, anume Mihail Dragomirescu. După ce intră cu avînt în bătălia publicistică antigheristă, el se orientează ferm spre închegarea sistematică a propriilor lui opinii şi face să apară în 1894 importantul studiu *Critica „ştiinţifică“ şi*

[1] H. Sanielevici : *În slujba Satanei ?!...*, col. I, Editura Adevărul (1935), pp. XII—XIII.



Scanned with OKEN Scanner

*Eminescu*, „un text, cum va spune pe drept cuvînt Tudor Vianu mai tîrziu, în care se găsesc indicate mai toate direcţiile ulterioare ale gîndirii d-lui Dragimirescu“[1]. În opoziţie cu principalele curente ale epocii, dar continuînd desigur spiritul maestrului din *Eminescu şi poeziile lui*, autorul operează, cu mult înaintea lui Proust din *Contre Sainte-Beuve*, distincţia fundamentală dintre cele două euri ale unui artist, sau cum va spune el, dintre personalitatea artistică şi cea omenească pe care, dimpotrivă, gîndirea istoristă, sociologistă şi psihologistă le aşezase într-un strict raport de cauzalitate.

Eroarea i se pare lui Dragomirescu evidentă, căci activitatea cotidiană a omului este comună şi banală, nereprezentativă şi nesemnificativă, în vreme ce activitatea creatoare este tocmai expresia autenticităţii şi originalităţii lui. „Iar originalitatea nu poate izvorî din ceea ce e comun tuturor oamenilor, din activitatea reflexă explicabilă prin mediul înconjurător, ci din ceea ce îi dă fizionomia lor proprie, din activitatea spontană, individuală, care înfrînge legile activităţii reflexe şi nu se poate explica prin ele.“ Ţinta atacului dragomirescian este în chip vădit determinismul, ce nu explică decît accidentele, iar nu esenţa şi originalitatea operelor. „Astfel, operele de artă, fiind produsul spontaneităţii individului, întrupează în acelaşi timp şi partea esenţială, adevărată, durabilă, a personalităţii lui. Nu mai încape dar îndoială că, dintre cele două personalităţi ce coexistă într-un geniu artistic sau poetic, personalitatea adevărată, cea primordială şi preeminentă nu este personalitatea omenească, cum susţine Sainte-Beuve şi discipolii săi, ci personalitatea artistică, întrupată în adevăratele lui opere de artă.“

În realitate, explicaţiile pretinsei critici ştiinţifice n-au valabilitate decît cel mult în cazul operelor oarecare. Acestea nu interesează însă critica estetică, ci doar, eventual, psihologia şi istoria. Adevărata critică ştiinţifică şi-ar pierde vremea ocupîndu-se cu ele. „Ceea ce trebuie să intereseze critica ce vrea să fie ştiinţă nu sînt operele pseudoartistice, ci adevăratele opere de artă.“ Iată cum, astfel, se modifică interpretarea unor poziţii cel puţin

---

[1] Tudor Vianu : *Opere*, vol. 3, Editura Minerva, 1973, p. 12.



Scanned with OKEN Scanner

identice, de vreme ce şi critica ştiinţifică de tip istoric şi sociologic consideră preocuparea pentru operele mediocre inutilă. Dar dacă ea justifica această atitudine în plan axiologic, Dragomirescu vine să adauge ideea că tocmai capodoperele se opun interpretării şi explicaţiei deterministe. Acolo unde ceilalţi îşi descopereau terenul cel mai favorabil al argumentaţiei, discipolul lui Maiorescu le contestă orice contribuţie, căci operele mari nu sînt expresia contextualităţii lor istorice şi sociale şi nici măcar a celei psihologice, ci emanaţia unei originalităţi ireductibile, ce trebuie privită, studiată şi interpretată numai în substanţa sa. Determinismului sociologic, psihologic şi istoric i se opune astfel un imanentism estetic absolut, din care se va dezvolta cu timpul sistemul viitoarei „ştiinţe a literaturii".

Ce mai rămîne într-o explicaţie imanentistă din statutul ştiinţei e fără îndoială greu de spus. Căci explicaţia imanentistă nu explică bineînţeles nimic şi cercetarea capodoperei se limitează fatalmente la descriptivism şi la abuzul de clasificări, lucruri utile negreşit, dar insuficiente, puterea ştiinţei măsurînd-o tocmai eficacitatea explicaţiilor sale. Dragomirescu nu-şi dă seama însă că, separînd artistul de umanitatea lui, îşi anulează tocmai posibilitatea realistă de a-l înţelege. Întreaga lui polemică se sprijină de fapt pe generalizări pripite, dar motivabile prin înseşi slăbiciunile tendinţelor incriminate : simplismul şi mecanicismul corelării operei cu factorii ce realmente o determină. Pornind de la o critică întemeiată a modalităţilor concrete ale teoriilor deterministe, Dragomirescu nu-şi propune evident înlocuirea lor prin altele superioare, ci lichidarea perspectivei înseşi, făcută vinovată astfel de insuficienţa metodologiei sale.

Trei sînt anume procedeele acestei metodologii pe care criticul le socoteşte eronate : explicarea sintetic-artistică, ce porneşte de la ipoteza legăturii necesare între viaţa creatorului şi opera lui, explicarea prin derivaţie, care descoperă similitudini între manifestările sufleteşti ale omului şi ale artistului, derivîndu-le pe cele din urmă din cele dintîi sau invers şi, în sfîrşit, explicarea prin nex cauzal, care raportează caracterele estetice ale operei şi ale artistului la caracterele fizice şi sociale ale ambianţei



Scanned with OKEN Scanner

lor. Analizîndu-le pe rînd, Dragomirescu tinde să le demonstreze șubrezenia și iremediabila lor incompatibilitate.

Așa de pildă prima explicare nu e de fapt o explicare, „ci o *înfățișare poetică* a unui fapt", implicînd din partea criticilor pretenția „ciudată" de a fi niște artiști : „Criticii ar fi — precum s-a spus — un fel de romancieri, deci un fel de poeți, care, prin studiul lor amănunțit asupra vieții intime și publice a unui adevărat poet, sînt în stare să ne facă nu numai să înțelegem, dar să și simțim legătura necesară dintre viața și opera lui, întocmai precum el a fost în stare să ne facă să înțelegem și să simțim relațiunea dintre caracterul unuia dintre personagiile sale și faptele pe care-l pune să le facă în decursul acțiunii din vreuna dintre dramele sau romanele sale." Criticii ar trebui să fie astfel „niște *creatori* înzestrați cu imaginație plastică", cu diferența că își propun „să respecte relațiunile reale istorice." De aici pretenția de a merge „mult mai adînc decît istoricul care se mărginește la explicarea analitică a factorilor ce determină faptele sociale". Lui Dragomirescu i se pare însă că o asemenea pretenție este zadarnică, întrucît : „Este vreun critic literar care-și face în adevăr iluziunea că poate avea o asemenea imaginație plastică ? Crede un asemenea *critic* că rămîne critic din momentul ce face operă de *poet ?*"

Opoziția pe care autorul o stabilește este categorică : procedura artistului este sintetică, iar „procedura criticului este în mod necesar — ca și a istoricului — analitică". Reconstituind existența unui creator și punînd-o în relație necesară cu opera lui, criticul ar renunța la statutul său ; el „n-ar mai fi atunci nici critic, nici om de știință, ar fi un artist, care în lucrările sale de artă întrebuințează un material particular — și nimic mai mult. Căci în asemenea lucrări el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, *nu cum în realitate sunt*, nu științific și obiectiv, ci *așa cum s-au răsfrînt ca intuiții* în mintea lui. În ele dar ar fi de căutat *adevărul asupra personalității proprii a criticului*, iar nu adevărul *asupra legăturii dintre persoana omenească și cea artistică a geniului, pe care vor să-l explice.*" Împrejurarea devine astfel dilematică : ori criticul reușește, dar atunci nu mai e critic, ci artist, ori nu reu-



Scanned with OKEN Scanner

șește „și în acest caz făgăduind că o face, mărturisește că nu și-a prea dat seama nici despre ce însemnează știință, nici despre ceea ce însemnează artă".

Rezultatul demonstrației lui Mihail Dragomirescu este mai mult decît paradoxal : așadar cei ce se pretind a fi reprezentanții criticii științifice nu sînt în fond adevărați oameni de știință, ci, în cazul cel mai bun, artiști. După ce trece în revistă diversitatea de interpretări ale personalității eminesciene, el ajunge însă la încheierea și mai aspră că, de fapt, din pricina inadvertenței de principii dintre critică și artă, asemenea lucrări de cercetare biografică suferă prin natura lor de o inevitabilă artificialitate. Admițînd posibilitatea unei critici sintetic-artistice și înzestrate cu imaginație plastică, „pe această cale, legătura dintre personalitatea omenească și cea artistică a lui Eminescu ar fi fost falsificată de atîtea ori, cîți critici științifici cu tendință artistică ar fi căutat să facă din legătura dintre ele un material de operă artistică. Dar în acest caz, am fi rămas cu un cîștig : cu tot atîtea *opere* de artă, în care materialul întîmplător ar fi fost cel mai însemnat poet liric al nostru. Nu ne-am fi încîntat poate de el, dar ne-am fi încîntat de acele multiple forme ale puterii de creațiune a acelor poeți care și-au închipuit că pot să fie în același timp și critici. De fapt însă lucrurile nu stau astfel — și nici nu pot sta astfel —, fiindcă între creațiune și critică este o fundamentală contradicție. Dar tocmai din pricina aceasta, năzuința criticii sintetic-artistice dă naștere la lucrări care, fără să întrupeze o creațiune poetică, conțin construcțiuni artificiale, în care nu cercetarea sinceră și dezinteresată a adevărului predomină, ci tendința individuală a criticului." Astfel de lucrări țin mai mult de retorică decît de știință sau de poezie. În amîndouă cazurile deci, fie cînd prin talent sînt opere de poezie, fie cînd în absența oricărui talent sînt doar manifestări retorice, tendențioase, ele nu pot interesa în nici un fel cunoașterea cu caracter științific.

De aici nu trebuie conchis însă că studiile istorice n-au nici o rațiune. E necesar doar ca ele să nu se prezinte „în numele științei", întrucît nu stabilesc „relațiuni sigure", ci să se limiteze la adunarea unor fapte, inevitabil individuale, *„din care, cu vremea și din nenumărate ob-*



Scanned with OKEN Scanner

*servațiuni analoage, s-ar putea induce vreo lege în adevăr științifică, fie și numai cu caracter empiric.*" Apropierile descoperite astfel între evenimentele de ordin biografic și caracterele creației artistice sînt importante *„nu din punct de vedere literar* —, căci înțelegerea literar-estetică, cînd e vorba de adevărate creațiuni poetice, se poate scuti de ele —, *ci din punct de vedere psiho-fizic, sociologic și mai cu seamă istoric*". Cum personalitățile creatoare ale unui popor sînt reprezentative pentru spiritualitatea lui, se înțelege că cercetările istorice consacrate lor contribuie la cunoașterea personalității naționale a neamului lor și sînt, din acest punct de vedere „legitime și folositoare". Contestarea caracterului științific al criticii biografice se sprijină pe vechi considerente de sistem, din perspectiva cărora istoriei i se refuză calitatea științei din pricină că studiază fapte individuale pe care nu le poate generaliza sub forma unor legi. Odată apărută cartea lui Xenopol despre *Principiile fundamentale ale istoriei,* Dragomirescu pare să conceadă că prin lărgirea introdusă de acesta în conceptul științei, istoria și implicit biografia literară pot beneficia și ele de regim științific. Poziția la care ține totuși să subscrie criticul e mai curînd conservatoare : „Cum însă opiniunea generală admisă rezervă numele de știință numai pentru științele ce pot să stabilească legi generale, istoria rămîne în afară de cadrul științei".

Relația de incompatibilitate între critică și artă, pe care Mihail Dragomirescu o preia din studiul maiorescian *Poeți și critici,* are la bază mai presus de toate ideea cu privire la putința criticii de a se ridica la obiectivitate. Critica trebuie să ne dezvăluie, se înțelege, condiția reală a creației estetice, să ne elucideze adevărul ei prin cufundarea dezinteresată în obiect și anularea oricărui subiectivism, în vreme ce în opera de artă tocmai acest subiectivism primează și interesează. „Sentimentalismul simpatic al creațiunii poetice stă în direct antagonism cu simpatia — ca să zicem astfel — obiectivă, a omului de știință și duce la altceva decît la adevărul pe care o critică cu adevărat științifică ar fi ținută să-l urmărească."

Continuîndu-și analiza polemică, Dragomirescu trece la a doua explicare a criticii „științifice", explicarea prin

derivație, fie a personalității artistice din cea umană, fie invers. El adîncește în acest moment disparitatea de esență dintre cele două personalități, tăind o nouă serie de punți posibile, acelea de natură psihologică : „Viața sufletească, așa cum se străvede din imaginația unui poet, nu e tot una cu viața sufletească așa cum răsare din relațiile reale ale existenței lui. E un fapt de experiență marea deosebire dintre efectul pe care în general îl face un poet ca cetățean, ca om în societate, ca tată de familie sau ca prieten — într-un cuvînt ca personalitate omenească —, și între efectul pe care ni-l fac operele sale. Sînt poeți încîntători ca oameni și nesuferiți ca poeți, precum sînt alții nesuferiți ca oameni și încîntători ca poeți.“ Urmărind interpretările diverse ale operei lui Eminescu, Dragomirescu caută să demonstreze că o creație artistică nu se explică altfel decît prin structura proprie, din care cauză se și întîmplă uneori că ea nu este numai diferită, dar chiar contradictorie față de autorul său. Exemplul cel mai bun pare a fi chiar Eminescu însuși : „Personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă, și numai personalitatea lui artistică, în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecțiunea, era — cînd era — pesimistă.“ Cui se datorește însă acest pesimism al personalității artistice a lui Eminescu ? El „se datorește [ . . . ], zice Mihail Dragomirescu, propriei sale dezvoltări, independent de stările sufletești ale personalității lui omenești. E un efect al imaginației reflexive, nu al rațiunii practice.“

Și criticul se pierde în stufoase speculații metafizice pe tema contradicției dintre *a fi* și *a cugeta*, pentru a argumenta constituirea pesimismului lui Eminescu din înțelegerea nimicniciei existenței omenești. Manifestarea personalității de artist nu s-a produs în autorul *Epigonilor* decît treptat, sau, mai precis, doar în momentul cînd „printr-o *evoluție naturală a putinței sale de înțelegere, Eminescu ajunse să dobîndească «percepția sintetică completă» a lucrurilor, adică vederea lor conform adevăratului său mod de a fi* (vedere prin care se manifestă personalitatea artistică a unui om)“.

Nici deducerea personalității umane din cea artistică nu se poate justifica, întrucît datorită unicității ireducti-

bile a oricărui autentic autor, „calităţile esenţiale, originale“ ale operei sale nu pot fi surprinse decît *„prin simţiri, iar nu printr-un act al inteligenţei analitice“*. „Melancolic e şi Heine, şi Lenau, şi Leopardi, şi Eminescu, dar esenţa fiecăruia e *particularitatea* acestei melancolii : după această particularitate deosebim pe un imitator al lui Heine de un imitator al lui Eminescu. Ce cuvînt poţi inventa pentru a o putea deosebi în adevăr ?“ Iată-l aşadar pe Dragomirescu teoretician al inefabilului operei de artă. Mai tîrziu, cînd îşi va adnota prima ediţie a studiului, va menţiona că totuşi metodologia poate să determine prin analiză *„nuanţele* personalităţii artistice incluse într-o operă“, dar va adăuga imediat că totuşi „numai prin intuiţie directă simţim întreaga lor realitate.“

Pe de altă parte, artiştii sînt unici şi prin comportamentul lor faţă de împrejurările vieţii, comportament imprevizibil prin natura lui şi ca atare refractar la orice lege generală. Şi chiar dacă, în ciuda tuturor dificultăţilor, am putea stabili notele esenţiale ale personalităţii artistului şi am putea explica personalitatea lui umană, lucrarea n-ar mai păstra nici o însemnătate literară. Încît criticul zis „ştiinţific“ se găseşte şi de astă dată într-o situaţie de-a dreptul dilematică : „Ori el poate să facă legătura de explicare prin derivaţie între personalitatea omenească şi cea artistică — şi atunci nu o poate face decît luînd ca principiu de explicare însăşi personalitatea artistică pe care vrea să o explice, cu alte cuvinte lucrarea sa se întemeiază pe o petiţie de principiu ; ori nu poate să o facă şi, în acest caz, recurgînd conştient sau inconştient la un fals succedaneu, «portretul literar», nu are dreptul să pretindă că studiile sale au caracter ştiinţific.“

Mihail Dragomirescu respinge în sfîrşit punctul de vedere al criticii „ştiinţifice“ cu privire la cauzalitatea operei de artă. De această dată, el procedează cu abilitate oarecum avocăţească, începînd prin a recunoaşte îndreptăţirea de principiu a factorului cauzalităţii : „Dacă critica «ştiinţifică» ar afirma numai că personalitatea artistică are — ca ori şi ce manifestare naturală — nişte cauze, că aceste cauze trebuiesc căutate în forţele premergătoare apariţiunii ei — în organizaţia individuală pe de o parte,



Scanned with OKEN Scanner

pe de alta în împrejurările externe ce provoacă manifestările acestei organizaţiuni —, n-am avea nimic de zis. Acest lucru era ştiut de toată lumea şi admis de toţi aceia care într-un fel sau într-altul s-au ocupat cu studierea fenomenelor naturii.“ Motivul necesarei disocieri faţă de poziţiile „criticii ce se numeşte pe nedrept ştiinţifică“ este tocmai de acela altul şi anume faptul că toate cauzele indicate de această critică se dovedesc neavenite, în vreme ce adevăratele cauze „în starea actuală a ştiinţei“ sînt „cu neputinţă de specificat“, ba chiar, dacă le cercetăm natura mai atent, „ne putem convinge că ele nu vor putea fi specificate niciodată“. Este interesant şi instructiv să constatăm cum se conjugă uneori o perspectivă scientistă, e drept, foarte *sui generis,* cu perspectiva celui mai curat agnosticism.

Dar să vedem cum îşi dezvoltă demonstraţia Dragomirescu. Arătînd că Sainte-Beuve, Taine sau Brandes au în vedere personalitatea omenească în sensul „modului de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului în *viaţa sa de toate zilele*“, el socoteşte că relaţia acesteia cu personalitatea artistică e tocmai cazul discutat deja al derivaţiei explicative şi îşi restrînge noţiunea doar la „organizaţia ereditară şi impresiile împrejurărilor sociale şi naturale, care sînt deosebite de stările sufleteşti esenţiale şi neesenţiale ale personalităţii artistice“. După opinia sa, nu se poate dovedi însă că asemenea împrejurări „explică în mod cauzal personalitatea artistică“, ele nefiind decît „nişte *concomitanţe* întîmplătoare“ cu cauzele reale, dar care din păcate nu se pot clarifica. Condiţia genezei unei opere de artă este cu totul specială : ea nu se poate produce „decît numai dacă unele (şi nu oricare) condiţiuni interne ereditare se întîlnesc cu *unele* (şi nu *oricare)* condiţiuni externe şi sociale“. Restul împrejurărilor au caracter de aşa-zise „*condiţiuni negative*“, cum le-ar numi John Stuart Mill, citat în acest sens, contribuind deci „la ivirea efectului tocmai prin *nelucrarea* lor“. E limpede că ştiinţa n-ar înainta deloc de n-ar distinge între cauzele pozitive, autentice şi cele negative, pur întîmplătoare, al căror număr este quasiinfinit. A te preocupa de accidentele şi incidentele mărunte ale existenţei biografice înseamnă în concepţia lui Mihail Dragomirescu a pierde



Scanned with OKEN Scanner

timpul inventariind condiții negative : „Căci cauzele pozitive, adevăratele cauze ale operelor de artă, nu constau *în orice* particularitate a organizației ereditare, nu *în orice* împrejurare naturală sau socială, și cu atît mai puțin în acea organizație ereditară și în acele împrejurări naturale și sociale care se relevă *în viața de toate zilele a artistului*, ci numai în acele părți dintr-însele, care constituie *sistemul esențial* al personalității lui."

Dragomirescu are iarăși în vedere deficiențele, firești pentru o fază de pionierat, ale determinismului, în aplicațiile lui metodologice. Căci nimeni, evident, n-a susținut vreodată că opera de artă ar constitui produsul psihologiei superficiale și banale a artistului, ci tocmai dimpotrivă, ca și polemistul nostru, sistemul propriu și esențial al personalității sale. Or chiar această problematică a motivării și condiționării sociale, istorice și psihologice alcătuiește principala problematică a criticii deterministe. A afirma, cum face Mihail Dragomirescu, că nu se poate preciza *„care sînt cauzele pozitive ale acestei unități organice esențiale* (echivalentă personalității artistice — n.n. Fl.M.), *în deosebire de cauzele negative"* înseamnă hotărît a eluda tocmai valoarea factorilor social-istorici în explicația deterministă. Căci tocmai ei sînt cei ce introduc disocierea între cauze accidentale și cauze și circumstanțe cu adevărat fundamentale, instanțele explicative imediate pentru om fiind totdeauna socialitatea și istoricitatea, în lipsa cărora imaginea acestuia e iremediabil compromisă prin biologism.

Desigur Mihail Dragomirescu are dreptate categorică să scrie : „Este evident că *nu orice* întîmplare din viața unui artist și *nu orice* particularitate a organizațiunii sale poate fi considerată ca pricină pozitivă, ca adevărata cauză a operelor lui de artă ; că primul pas, cu adevărat științific, ce ar fi de făcut pentru rezolvarea cauzalității operelor de artă ar fi găsirea *metodei* de a deosebi cauzele pozitive de cele negative, și că, pe cîtă vreme mintea omenească nu are la îndemînă o asemenea metodă, ea nu poate ajunge la nici un rezultat sigur". Imputarea se potrivește însă absolut perfect pozitivismului, lipsit în genere de minime criterii de selecție, dar nu se potrivește cîtuși de puțin determinismului de

tip sociologic care disociază faptele tocmai după semnificațiile lor istorice și sociale. Dealtfel, în adîncul sufletului său, criticul nici nu crede că ar fi posibilă, măcar cu timpul, o diferențiere operantă între cele două serii de condiții. Agnosticismul său, și din acest punct de vedere, probează și mai bine limitele unei viziuni științifice, ce tocmai ea urmează a fi pusă între ghilimele, pentru motive mult mai hotărîte. Căci „știința" presupusă de Dragomirescu a fi singura posibilă ni se dezvăluie a nu fi altceva decît o ipostază relativ mascată a vechii metafizici transcendentaliste, constrînsă de contextul nou al dezvoltării disciplinelor științifice să împrumute aerul unei investigații relativ mai pozitive. Întreaga „știință" din 1895 ca și de mai tîrziu a criticului nostru se mărginește la manipularea efectiv formală a schemelor și procedeelor de analiză descriptivă și clasificare, cărora, multe dintre cercetările pozitiviste ale vremii le conferiseră, deopotrivă, și notorietate, și prestigiu.

La studiul celor trei modalități de explicare ale criticii științifice, explicarea sintetic-artistică, prin derivație și prin nex cauzal, Dragomirescu mai adaugă în fine și critica pretenției că analiza personalității omenești poate să ducă la o înțelegere artistică mai bună a creației estetice. El procedează și aici prin generalizarea și amplificarea unor stîngăcii reale ale criticii contemporane și prin simplificarea din această cauză a însăși perspectivei teoretice deterministe, ceea ce bineînțeles nu poate să rezulte logic din premisa adoptată, căci teoria nu trebuie acuzată pur și simplu de insuficiența celor care o aplică, ci doar de propriile ei incertitudini și lacune.

Prima eroare ce se poate reproșa aici lui Mihail Dragomirescu este confuzia dintre ceea ce Wilhelm Dilthey numea pe de o parte *comprehensiune* sau înțelegere și pe de alta *explicare*. Un emerit reprezentant al sociologiei literare actuale, Lucien Goldmann, argumenta pe drept cuvînt că dacă pentru prima poate fi suficient obiectul, pentru a doua sînt inevitabil necesare structurile globale supraordonate. Dragomirescu pare să respingă posibilitatea *explicării* în numele necesității *comprehensiunii* (că nici aceasta nu e în esență cu putință în afara oricărei inserții în structuri majore nu e mo-



Scanned with OKEN Scanner

mentul să ne întrebăm acum). „O operă de artă întrupează o existență de sine stătătoare în lumea ideală. Înțelegerea ei constă în realizarea cît mai desăvîrșită a acestei existențe în sufletul cititorului sau ascultătorului. Dar această realizare nu se poate obține decît sub două condițiuni : 1. să ne dăm seama de deosebitele imagini și idei particulare întrebuințate în opera de artă, spre a putea înțelege astfel legăturile necesare dintre ele ; și 2. să facem abstracțiune de ideile, imaginile, sentimentele ce constituie țesătura noastră sufletească obișnuită.“ Dacă prima condiție se dovedește pur tautologică, a doua ne trimite la principiul maiorescian al înălțării impersonale, cu diferența că aici el nu este numai recomandat, precum în *Comediile d-lui Caragiale*, ci transformat în instrument polemic împotriva criticii deterministe. Faptul nu va rămîne fără importante consecințe, așa cum vom vedea mai jos.

Interesant este că Mihail Dragomirescu include printre factorii unei complete înțelegeri artistice și factori de natură propriu-zis istorică, alături de pătrunderea structurii operei. Așa de pildă „pentru a ajunge la înțelegerea artistică a unei opere clasice, bunăoară a *Antigonei* lui Sofocle, trebuie să ne dăm seama mai întîi de materialul de imagini, de personagii, situații, conflict, acțiune, comparații, metafore, aluzii, ce intră în compoziția ei, și în acest scop este de trebuință să avem noțiuni mai mult sau mai puțin precise asupra organizațiunii sociale, credințelor religioase, vieții publice și private de pe atunci“. Din acest punct de vedere, el pare să stea pe aceeași poziție cu un Benedetto Croce, cu care dealtfel poate fi pus în comparație în planuri mult mai numeroase. Se știe ce importanță acorda ilustrul estetician italian interferenței dintre critica estetică și cea istorică. Cunoașterea și reconstituirea ambianței în care opera de artă s-a produs constituie condiții ale judecării ei estetice : „Pentru a reconstitui în noi condițiile psihologice care s-au schimbat de-a lungul istoriei, acționează, la rîndul ei, *interpretarea istorică*, care învie ceea ce e mort, împlinește ceea ce e fragmentar, ne oferă posibilitatea de a vedea opera de artă (un obiect fizic) așa cum o vedea autorul în actul producerii ei. Condiția acestei

interpretări istorice este tradiția grație căreia e posibil să strîngem la un loc razele risipite și să le facem să conveargă într-un singur focar. Noi, prin memorie, înconjurăm stimulul fizic cu faptele între care acesta s-a născut ; și astfel facem posibil ca el să opereze din nou asupra noastră așa cum opera asupra celui care l-a produs. Acolo unde tradiția este ruptă, interpretarea se oprește ; produsele trecutului rămîn atunci pentru noi mute."[1]

În concepția criticului român, lucrările istorice au drept scop să contribuie tocmai la asigurarea necesarei impersonalizări a receptării estetice. El citează în acest sens pe Herder și pe elevii săi, care nu numai că traduceau diverse opere străine, dar „căutau prin deosebite studii literare să lămurească particularitățile ce se găseau într-însele, dînd explicațiuni asupra neamului care le produsese și asupra împrejurărilor naturale și sociale în care ele răsăriseră". Procedura se menține actuală, zice Dragomirescu, și în cazul studiilor clasice unde „spre a pricepe aluziile, comparațiile, metaforele și motivele pasionale [...] se dă (sic !) noțiuni asupra mitologiei, culturii și istoriei latine și helene". Toate acestea reprezintă deci un mijloc pus în slujba scopului fundamental estetic.

Criticul nu mai poate fi însă de acord cînd se afirmă că „rasa și mediul" au o însemnătate și mai mare, întrucît „ne ajută nu numai precum zicea Herder — *înțelegerea* estetică, ci ne dă și *explicarea științifică* a existenței lor" (a operelor de artă — n.n. Fl. M.). Aceasta duce chiar la „o schimbare de accent în privința *putinței de a înțelege esteticește* operele de artă", încît, în chip paradoxal, ceea ce fusese util devine la un moment dat dăunător : „Operele de artă încep să fie mai puțin pricepute ca opere de artă, și priceperea lor devine din ce în ce mai mică, cu cît preocuparea de a le explica științifices te este mai mare". Lui Dragomirescu i se pare că, în felul acesta, în vreme ce sociologia sau psihologia pot cîștiga, „știința proprie a literaturii" pierde cu siguranță, în-

[1] Benedetto Croce : *Estetica*, Editura Univers, 1970, pp. 195—196.



Scanned with OKEN Scanner

trucît aceasta „spre a fi ştiinţifică, trebuie mai întîi de toate să poată cerceta lucrările poetice *din propriul lor punct de vedere, care nu poate fi decît acela al artei*". Iată încă o dată proclamată atitudinea imanentismului estetic drept singura adevărată atitudine ştiinţifică în faţa artei ! Ea este, evident, întemeiată în raport cu scientismul de natură strict pozitivistă, dar nu, firește, cu principiile mult mai suple şi mai complicate ale determinismului marxist, pe care criticul nu le discută ca atare şi nici nu pare a le stăpîni în diferenţa lor faţă de teoriile lui Taine.

Pentru Dragomirescu este clar că operaţiile criticii ştiinţifice (deterministe) „întunecă înţelegerea artistică a operelor", neglijînd partea esenţială a personalităţii artistului, singura care produce emoţia estetică, şi „introducînd elemente *întîmplătoare* şi *neesenţiale* din personalitatea omenească, în consideraţiile privitoare la personalitatea artistică". Mai mult decît atît, critica ştiinţifică se face vinovată de un relativism inacceptabil, susţinînd că „emoţiunea estetică, ca şi orice emoţiune, nu este *absolută*, că ea este *relativă*, variabilă de la neam la neam, de la timp la timp, ba chiar de la individ la individ. Ceea ce place esteticeşte unui popor nu place celuilalt ; ceea ce a plăcut esteticeşte odată nu mai poate plăcea astăzi, şi, prin urmare, nimeni nu poate face abstracţiune de gustul său, de ideile sale, pentru a gusta opere de artă străine de acest gust şi de aceste idei : *impersonalizarea nu există, nu poate şi nu trebuie să existe*." Obiecţia se potriveşte mai curînd impresionismului, dar autorul urmăreşte în realitate să compromită drepturile criticii ideologice, asociind poziţia acesteia poziţiei relativiste a impresioniştilor. Căci este limpede că cei din urmă îşi sprijină concepţia pe relativitatea gustului în sine, în timp ce critica deterministă porneşte de la relativitatea socială şi istorică a atitudinii ideologice, de unde şi concluzia necesităţii confruntării ei cu idealurile şi convingerile criticului, nu pentru a invalida valoarea strict artistică a unei opere, ci doar pentru a o fixa în cadrele determinării sale obiective.

Determinismului, Dragomirescu îi opune deci impersonalizarea, ceea ce este însă prea puţin legitim, căci



Scanned with OKEN Scanner

obiectivitatea necesară criticului nu se confundă cu nevertebrata neutralitate. Există un raport desigur dialectic între condiționarea operei în plan concret istoric și hotărîta ei universalitate omenească, raport ce ne explică și îndreptățește compatibilitatea criticii estetice cu critica ideologică, a personalității și impersonalității receptării operei de artă. Universalitatea se exprimă prin condiții efectiv concrete, istorice și sociale, transfigurîndu-le și transgresîndu-le și tot așa impersonalitatea receptării înseamnă numai depășirea subiectivității inalienabile și nicidecum anihilarea ei. O critică estetică nu poate deci invalida necesitatea uneia ideologice ; ea poate doar s-o depășească dialectic, recunoscînd îndreptățirea unei opere artistice în numele universalității ei umane, care la rîndul său este organic infuzată de concretitudinea istoriei și socialității și aptă din acest motiv pentru considerații și pentru disocieri ideologice. Se înțelege că dacă relația de ordin dialectic menționată nu își respectă sensul de desfășurare de la ideologic la estetic, efectele sînt contraindicate și arta e considerată în afara specificității sale, care consistă tocmai în mutația estetică a tuturor valorilor extraestetice asimilate în structura ei.

Pentru Dragomirescu, relativitatea duce la concluzia că „dacă criticul are : 1. anume idei estetice, 2. anume teorii morale, 3. anume tendințe politice și 4. anume convingeri științifice, el are dreptul să condamne operele de artă, care par* că dau dreptate altor formule estetice, altor idei politice, altor teorii morale, altor convingeri științifice ; și, din contră, să releveze și să laude pe acelea care s-ar părea că consună cu părerile lui proprii“. La cuvîntul „par“, autorul a pus o notă de subsol deosebit de importantă : „Zicem «par», pentru că o adevărată operă de artă nu poate da dreptate nici unei formule teoretice ; numai o înțelegere superficială îi pune pe seamă asemenea lucruri“. Observația este îndreptățită, căci, după cum ne demonstrează o estetică marxistă precum aceea a lui Lukács, valoarea unei opere stă în totalitatea intensivă a imaginii, în plenitudinea și în esențialitatea ei umană, interpretate bineînțeles din perspectiva unei clase sociale. Iată de ce distanța dintre operă și critic este inevitabilă în plan ideologic (cu singura excepție, normală, a



Scanned with OKEN Scanner

determinismului comun), ceea ce nu legitimează și distanța strict estetică, decît în cazul compromiterii valorii printr-o ideologie antiumanistă, ce dăunează evident imperativului esențialității omenești a operei. Dar dacă lucrurile stau așa, și stau într-adevăr așa, aceasta nu înseamnă că a caracteriza ideologic opera e inutil, întîi pentru că, după cum am spus, ideologicul e chiar substanța artei, ca o expresie a subiectivității creatorului în fața lumii, și în al doilea rînd, pentru că, uneori și mai precis cînd subiectivitatea se transformă în subiectivism, ideologicul se poate transforma la rîndul lui în element perturbator al realismului esențial și liminar al oricărei manifestări artistice, indiferent de caracterul ei stilistic. Marile opere ale umanității exprimă totdeauna la momentul lor sensul real al devenirii vieții. Departe de a contrazice deci valoarea lor estetică, orientarea ideologiei o confirmă, consolidînd-o prin substanța ei umană.

Concluzia lui Mihail Dragomirescu că „noile procedări ale criticii «științifice» — și cu deosebire acelea ale criticilor noștri — *întunecă înțelegerea artistică a operelor de artă*“ nu poate fi îndreptățită prin urmare sub aspect principial, ci numai sub aspect pragmatic, adică numai întrucît e îndreptată împotriva deficiențelor reale și concrete ale celor mai multe dintre aplicațiile practice contemporane. Că este fără îndoială în aceste limite și o anume insuficiență a principiilor înseși se înțelege de la sine, dar o asemenea împrejurare, motivabilă istoric, nu poate să invalideze perspectiva teoretică deterministă, net superioară celeilalte.

Interesul pentru artist este mai mult sentimental, după opinia lui Mihail Dragomirescu : „Rămînînd numai la stadiul operei de artă și căutînd s-o pricepem ca pe o operă de artă, ca pe un fragment al existenței eterne, noi nu putem să nu ne simțim atrași de cel ce a creat-o : el vorbește celor mai adînci preocupări de inimă și de gîndire ale fiecăruia din noi“. Dar critica „științifică“ exagerează în investigațiile sale biografice și „ne pune în față toate turburările vieții, toate mizeriile sufletești și fizice, pe care artistul poate mai mult ca oricine le încearcă, și astfel înțelegerea pură și senină a creațiunilor lui se află zădărnicită“. Și „chiar cînd critica relevă ca-



Scanned with OKEN Scanner

lităţile personale prea simpatice ale unui artist, lucrează în paguba operelor lui", căci orientează atenţia receptorului către elemente nespecifice din punct de vedere estetic, ceea ce duce la emoţii de asemenea nespecifice în plan artistic. Un conservator care se bucură de *Scrisoarea III* sau un socialist care aplaudă mai ales partea întîi din *Împărat şi proletar* ar fi de pildă cazuri de interpretări inadecvate ale unor opere de artă. Întîmpinarea poate fi desigur susţinută, dar ea nu anulează corelaţia dintre estetic şi ideologic, ci semnalează doar falsificarea sensului acesteia[1].

Ideea generală a lucrării lui Dragomirescu e net defavorabilă determinismului şi criticii ştiinţifice şi demonstrează aderenţa autorului nu doar la o concepţie estetică, legitimă, ci chiar la una autonomistă sau estetizantă, ceea ce este fără îndoială altceva. Să precizăm această diferenţă realmente importantă, căci de la ignorarea ei pornesc o seamă de neînţelegeri şi de confuzii încă actuale. Am mai făcut-o şi cu alt prilej, dar o vom pune de această dată în termenii poate mai proprii ai unei alte ecuaţii. Autonomia esteticului este un principiu de diferenţiere critică în judecata de valoare, care afirmă necesitatea situării din perspectivă estetică, ceea ce nu înseamnă abolirea oricăror criterii ale ideologiei criticului, ci doar ierarhizarea lor firească în funcţie de specificitatea atitudinii estetice. Din contra, autonomia artei implică o pretenţie absurdă, aceea a disocierii artei de realitate şi de valorile umane, ceea ce duce la purism sau estetism, adică la un tehnicism artistic de principiu, steril prin perspectiva adoptată şi în definitiv cu neputinţă de realizat, căci ideologia e infuză în orice sferă a manifestărilor umane şi cu atît mai mult în cea artistică. Arta nu este deci autonomă decît în sensul necesarei recunoaşteri a unei specificităţi legitime în plan axiologic, ea este ca şi creatorul ei o unitate a relaţiilor sociale şi prin urmare o expresie fundamentală a celor mai diverse impli-

[1] Toate citatele din *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu* au fost reproduse din ediţia *Studii critice şi estetice*, E. P. L., 1969, pp. 275—356.

cației omenești. Fixîndu-se la punctul de vedere al indeterminismului și autonomiei artei, Dragomirescu este obligat să apeleze la apriorism, căci nemaifiind posibilă o explicație în plan sociologic și istoric, ea trebuie să fie căutată în domeniul metafizic, adică într-un plan ce nu se poate explica și motiva decît prin sine însuși. „În ce privește, în fine, cercetările estetice experimentale, va scrie el mult mai tîrziu, retrospectiv, după încercările cu care făcusem cunoștință teoretică pe băncile universității, dobîndisem intuiția sigură (care s-a și adeverit prin insuccesele metodei experimentale) că nu aceea era calea pentru înaintarea unei științe ca Estetica, al cărei caracter esențial *normativ* (ca și al Logicei și Eticei) presupunea, mai întîi de toate, un fundament aprioric“[1]. Dintr-o atare concluzie se va dezvolta în cele din urmă sistemul binecunoscutei *Științe a literaturii.*

Pînă atunci, concepția lui Mihail Dragomirescu trece prin perioada unei critici aplicate, pe care el o practică, în mod deosebit de susținut pînă în 1910, cînd propria revistă literară, scoasă după ruptura lui cu junimiștii, și semnificativ intitulată *Convorbiri critice,* își încetează apariția în chip deliberat. Se înțelege deci că interesul său în acești ani este atras în special de problematica statutului superior al criticii, în opoziție cu degradarea ei prin ziaristica de actualitate a cărei competență superficială în domeniile artei vorbea firește de la sine. „Ziaristul, trebuie odată pentru totdeauna să știe, că părerea lui prețuiește în literatură tot atît de puțin ca și părerile lui în inginerie, medicină, economie și politică, și în toate specialitățile despre care își permite să scrie ; că criticile și afirmările lui sunt critici și afirmări de impresie momentană și, prin urmare, fără nici o valoare trainică.“ Ziaristul „n-are timpul material necesar să studieze ceea ce critică, nici obișnuința răbdării de a afla adevărul, nici impersonalitatea provenită din exclusiva iubire a adevărului“[2]. Dacă interpretăm esența atitudinii dragomiresciene, vom înțelege că principiul cel mai important al unei

[1] Mihail Dragomirescu : *Critice,* vol. II, Editura Casa Școalelor, 1928, p. 5.
[2] Idem : *ibidem,* vol. I, 1927, p. 34.

critici autentice este cu siguranță obiectivitatea și dacă vom adăuga acestuia principiul orientativ fundamental al autonomiei artei, ne vom afla în fața celor două teme mari ale străduințiilor criticului din această perioadă. Preeminența obiectivității se datorează faptului că prin acest principiu se poate recunoaște și îndreptățirea celuilalt. Luciditatea ne obligă deci a constata disocierea sferelor. Să urmărim pe rînd principiile enunțate.

Începem cu principiul autonomiei artei, pe care Mihail Dragomirescu îl preia de la înaintașul și maestrul său, pentru a-l duce nu odată la exagerări în sensul indicat mai sus. Trebuie însă precizat, pentru respectul adevărului și al complexității lui, că nu întotdeauna criticul autonomizează opera de artă prin disocierea ei totală de contextele realității și umanității. Principiul autonomiei este astfel menținut corect la rostul său de instrument și de criteriu al selecției axiologice. Iată de pildă toleranța față de varietatea practic infinită a inspirației tematice, odată cu principiul judecății de valoare din perspectivă strict estetică : „Cîtă vreme poetul, ori de unde s-ar inspira și ori ce l-ar determina în creațiunile sale, rămîne poet *adevărat*, principiul artei pentru artă este satisfăcut. Orcît de trecător, orcît de neînsemnat, orcît de jos va fi izvorul de inspirație al poetului — ură personală sau politică, bucurie pentru averi sau pentru succese amoroase, întristări pentru pierdere la cărți sau la loterie, îndemnuri interesate sau sincere, fie de orce natură ar fi — toate pot fi materie de artă, numai poetul să aibă, pe de o parte, imaginația care să le transforme, să le înnobileze și să le lege de adîncurile firii noastre, iar pe de alta magia cuvîntului nou și firesc în care să le îmbrace. Întrucît izbutește să facă aceasta, poetul a făcut artă pentru artă, și are dreptul la admirația tuturor cunoscătorilor, care, firește, — potrivit aceleiași doctrine — apreciază opera poetului *prin ceea ce el s-a înălțat peste materia contingentă ;* iar nu prin această materie însăși, care *trebuie să-i fie* indiferentă."[1] Nimic nu s-ar putea desigur obiecta unei asemenea interpretări, dar nu e mai puțin

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 278—279.



Scanned with OKEN Scanner

adevărat că admițînd justețea ei nu mai rămîne în picioare cealaltă convingere a lui Dragomirescu, despre caracterul total autonom al unei opere de artă, prin contestarea oricărui determinism al ambianței obiective. Căci este limpede, că, dacă prin natura lui în sine materialul unei inspirații nu indică nici un sens anume, prin selectarea lui în operă el dobîndește categoric sens. Or selectarea se produce numai în lumina unei atitudini, pe care nu o „cauzalitate" aprioricâ ne-o poate explica, ci numai una obiectivă, socială și istorică. Dragomirescu este însă de părere că *„obiectivitatea artistică a unei opere literare îi ia puterea tendențioasă și polemică"*[1].

Din nou confuzila terminologică își face apariția, pentru că nu tendențiozitatea operei e anulată, aceasta fiind ea însăși o expresie a cauzalității obiective, ci numai teza personală a artistului care rămîne doar un simplu epifenomen. Necontenita oscilație între o înțelegere corectă și una eronată a principiului estetic se poate explica la Mihail Dragomirescu printr-o anume ambiguitate a poziției pe care o adoptă : indiferentă uneori față de conținutul inspirației și dimpotrivă alteori ostilă față de unele preocupări de conținut ale artistului. Iată de pildă chiar programul *Convorbirilor*, unde stă scris : „această revistă, mai întîi, va căuta să lupte pentru desăvîrșita autonomie a artiștilor și poeților, căutînd să-i elibereze de tirania individualităților strîmte, a curentelor la modă, fie streine, fie naționale, și, în genere, a oricărei alte influențe care nu s-ar potrivi cu propriul lor fel de a fi. [ . . . ] Dispreț pentru influențe exterioare, concentrare în sine însuși și sinceritate față cu sine însuși — iată condiția primordială a artei eterne către care trebuie să aspire orce talent adevărat ; și deci luptă, în contra acelora care, conștient sau inconștient, vor căuta să lipsească pe poeți și pe artiști de ea". Ce rost mai are însă un asemenea deziderat dacă izvoarele de inspirație precum și toate presiunile unei anume ambianțe sînt indiferente ? Poziția directorului este mai aproape de militantism decît de indiferentism ideologic.

---

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, p. 197.



Scanned with OKEN Scanner

Tot în programul din 1907 mai putem citi : „Opera de artă este o operă de imaginaţiune, este o ficţiune care are numai un singur scop propriu : de a da contur precis, fiinţă întrupată, unei stări sufleteşti, care cu cît va fi mai adîncă, mai depărtată de interesele momentului, cu atît va fi mai preţioasă şi mai trainică“[1]. Nu e prea greu de remarcat că limitele viziunii lui Dragomirescu vin din caracterul nedialectic al gîndirii sale, ce nu poate asocia într-un concept dinamic tendinţele şi elementele contrarii, în cazul ultim, istoricitatea şi în acelaşi timp perenitatea artei.

*După un an....* de apariţie a *Convorbirilor* sale, devenite cu acest prilej „critice“, directorul clama din nou : „Artistul trebuie lăsat cu desăvîrşire liber în inspiraţiunea lui, şi să nu i se ceară decît un lucru : să exprime cît mai clar şi mai deplin ceea ce imaginaţia lui a plăsmuit în libertatea ei“, lucru fără îndoială absolut legitim. Cîteva rînduri mai departe însă, suszisa „libertate“ se delimitează : „Nu stînjeniţi inspiraţiunea poeţilor îndemnîndu-i să facă cutare sau cutare fel de literatură — ţărănism, poporanism, simbolism, naţionalism —, artă nouă sau artă veche, artă folositoare sau artă de lux“[2]. Iată, vom spune, paradoxul necesar al oricărei poziţii indeterministe : crezînd că-i apără deplina autonomie, Dragomirescu nu observă că fixează artei, la rîndul său, anume interdicţii, căci pentru a rămîne consecvent cu sine ar trebui să-şi anuleze atitudinea ideologică, ceea ce iarăşi este imposibil.

Cît de puternică este încrederea lui Mihail Dragomirescu în posibilitatea efectivă a disocierii categorice, totale, între domenii corelate totuşi dialectic se vede şi din următoarea afirmaţie : „Principiul separării sferelor cere să-ţi mărturiseşti şi să nu-ţi fie teamă că o faci — ca una ce-ţi garantează dreptatea inimei, energia faptei şi limpezimea vederii — că una e a face *ştiinţă* (din care face parte şi critica sub diferite forme), alta este *practica* (din care face parte şi politica cu feluritele ei înfăţişări) şi alta e *arta* (în care se cuprind producţiile poetice şi literare propriu-zise) ; şi că, fiind radical deosebite unele de altele,

---

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 76—77 şi 80.
[2] Idem : *ibidem*, p. 172.

nu poţi să fii excelent într-una din aceste activităţi, decît în timpul cît poţi face completă abstracţie de celelalte două, şi-ţi dai silinţa, potrivit cu darul tău, să-i satisfaci cerinţele proprii". Aşadar ierarhia dialectică a sferelor, dealtfel variabilă în funcţie de circumstanţe, este înlocuită cu ruptura. Iată din nou efectul negativ al unui logicism exagerat asupra viziunii sistematice a criticului, ce se va satisface tocmai de aceea mai tîrziu prin numeroasele şi excesivele trihotomii ale maturităţii.

Deşi întemeiat pe o premisă falsă, exclusivismul separării sferelor ajunge totuşi la finalităţi legitime şi raţionale, ca de exemplu obiectivitatea, interpretată însă din păcate în sensul unui scientism exagerat. Oricît ar fi împrejurarea de paradoxală, iat-o : „Cînd faci artă, fii *numai* artist ; cînd faci politică fii *numai* om politic ; cînd faci ştiinţă, fii *numai* om de ştiinţă ; şi deci, fie că faci politică ori nu, fie că preferi un ideal artistic sau altul, cînd faci critică fii mai înainte de toate critic, adică oglindă limpede şi rece, care, cînd raza frumuseţii adevărate o izbeşte, se pătrunde de ea şi o resfrînge totuşi caldă în afară, dar care, în acelaşi timp, se tulbură de întunericul lipsei de talent, indiferent dacă tu, din alte puncte de vedere ai vrea mai mult talent unde nu este şi mai puţin unde este"[1]. Superioritatea criticii ar aduce-o un fel de dezideologizare a ei, echivalentă fără îndoială după Mihail Dragomirescu cu însuşi caracterul ei ştiinţific, ceea ce pune în lumină foarte clar ce înţeles conferă el conceptului de obiectivitate.

Situaţia e ilustrată grăitor şi printr-o altă demonstraţie a criticului, care porneşte de la diferenţa dintre reacţiile propriu-zis estetice, specifice în faţa unei opere de artă şi, pe de altă parte, cele nespecifice sau, în terminologia lui, contemplarea curată şi contemplarea turburată, cu „efectul propriu, artistic, pur" sau cu „efectul îndoios, strein şi multiplu". „Cu alte cuvinte, orcît de mare şi strălucită ar fi o operă poetică, ea produce în mod fatal în societate două feluri de efecte : un efect *propriu, artistic, pur,* asupra puţinor persoane, şi anume asupra acelora care au educaţiune estetică şi care, deci, pot

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 185—186 şi 188.



Scanned with OKEN Scanner

face abstracțiune de interesele lor permanente sau trecătoare, pentru ca să nu aibă în vedere decît perfecțiunea și originalitatea, cu care este întrupată o anume stare sufletească, ce are rădăcini și în propriul lor suflet ; — și un efect *îndoios, strein* și *multiplu,* schimbător de la om la om, asupra celor mai mulți oameni, și anume asupra acelora în a căror conștiință răsună cu mai multă sau mai puțină putere glasul intereselor și prejudecăților lor personale.“ S-a înțeles desigur că cei dintîi sînt criticii, iar ceilalți simplii cititori.

Criticii sînt datori să judece valoarea operelor numai în funcție de capacitatea acestora de a solicita „în primul rînd *afectivitatea* noastră, — simțirea și închipuirea noastră“, îndepărtînd din conștiința lor axiologică prejudecățile sau tendințele „cu caracter personal sau politic“. Iată de ce „ei trebuie să fie, față de starea sufletească întrupată într-o poezie, întocmai ca omul de știință, față de judecata încorporată într-o lege științifică. Pentru aprecierea justă a unei opere poetice se cere adică aceeași condiție ca și pentru aprecierea adevărurilor științei : izgonirea din conștiință a tuturor acelor *idoli,* de care vorbește Bacon, toate prejudecățile în legătură cu credința religioasă sau politică, cu interesele personale sau sociale, cu tradițiunile primite și necercetate ; toate apucăturile prea particulare ale temperamentului propriu.“ Aspirația spre dezideologizare pe care o semnalam mai sus se conjugă astfel cu neînțelegerea ierarhizării sferelor, căreia Dragomirescu îi opune incompatibilitatea lor : „Separația dintre sfera poeziei și a politicei o fac (criticii — n.n. Fl. M.), nimicind cu desăvîrșire sfera acesteia“[1].

Incompatibilitatea aceasta s-ar datora faptului că arta nu e un mijloc pentru altceva, ci un scop în sine. S-ar putea răspunde că în realitate arta este și mijloc și scop, dar formalismul logic al lui Dragomirescu n-ar admite fără îndoială o asemenea soluție. El sesizează totuși just că prin creație valorile extraestetice se convertesc și se subordonează obiectivului estetic, însă aceasta nu o pot simți și înțelege decît criticii : „Energia și ideea revoluți-

[1] Mihail Dragomirescu: *op. cit.,* pp. 261—263.



Scanned with OKEN Scanner

onară din cea mai impersonală operă poetică nu se subordonează sentimentului fundamental decît *numai în sufletul celor ce înţeleg arta ca artă;* în sufletul marii mulţimi, ele nu se nimicesc ca să devină simple mijloace de fixare şi de cristalizare a stării afective, a fondului emoţional, ci lucrează ca forţe independente ce răscolesc patimile şi înteţesc pornirile, în loc să le liniştească"[1]. E remarcabil, negreşit, surprinsă distanţa dintre atitudinea estetică şi cea extraestetică. Ar fi de precizat un singur lucru : nu numai cea de-a doua are caracter ideologic, ci şi cea dintîi, atîta doar că ierarhia este diferită de la caz la caz, în funcţie de obiectivul urmărit de critic. Dar trebuie să repetăm că ierarhia e rezultatul tensiunii dialectice a funcţiilor artei şi nu de incompatibilitatea lor poate fi vorba. Încît e limpede că la Dragomirescu principiul autonomiei judecăţii critice este fundamentat pe o concepţie prin excelenţă metafizică şi segregaţionistă, care obnubilează corelaţiile mai adînci ale valorilor estetice cu lumea socială şi istorică.

Semnificaţia pozitivistă a conceptului de obiectivitate este legată strîns, cum am văzut, de idealul dezideologizării criticii : „critica obiectivă, rece, aşezată, care se ridică senină, dar fără slăbiciune, deasupra patimilor de o zi, şi care, văzînd şi cercetînd numai lucrul, nu vrea să ştie dacă este făcut de un prieten sau de un duşman, şi luminează pe cititori asupra valorii lui, fără ură şi fără părtinire, cu temeiuri totdeauna făţişe şi clare". Abstragerea de la indiferent ce atitudine e o naivitate dintre cele mai ciudate pe care totuşi Mihail Dragomirescu a nutrit-o, în năzuinţa lui spre maximă imparţialitate. E semnificativă din acest punct de vedere opinia sa despre marea confruntare de la începutul veacului : „Dacă e o greşeală (scuzabilă prin scop) înălţarea nemerită a unor poeţi, pe cuvîntul că sînt naţionalişti, apoi e o greşeală şi mai mare (fiindcă nu e scuzabilă cu nimic) înjosirea unor scriitori, pentru că sînt *şi* naţionalişti". Nu conţinutul operei de artă trebuie să-l intereseze pe critic, ci calitatea ei estetică. „Naţionalişti umanitari, conservatori şi popora-

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, p. 274.

niști, realiști și romantici, clasici și simboliști, impresioniști și parnasieni, toți poeții, numai adevărați poeți să fie, au dreptul să fie judecați cu aceeași măsură — măsura cerințelor artei". Obiectivitatea devine astfel pur neutralism ideologic, ceea ce dovedește că mentalitatea aprigului inamic al tuturor tendințelor pozitiviste ale vremii era ea însăși viguros marcată de pozitivism. Dragomirescu postula valoarea operei de artă în funcție de parametri foarte aproximativi, alcătuindu-i o imagine anemică și descărnată prin expurgarea aderențelor ideologice și sociale : „criticul, fiind indiferent la conținutul operei de artă, va prețui cu deosebire acele produse literare care, mai întîi, vor întrupa sentimente izvorîte mai mult din adîncul ființei scriitorului, decît din sugestiunea întîmplătoare a mediului artistic, politic sau cultural ; dintre acestea, pe acelea care vor fi concepute cu mai multă adîncime și relief ; iar, dintre aceste toate, pe acelea care vor fi întrupate cu mai multă perfecțiune"[1].

Convingerea lui Mihail Dragomirescu că în deciziile sale literare nu se amestecau considerente și considerații cîtuși de puțin străine de natura artei era așa de mare și de categorică, încît el se iluziona a crede că prin revista lui realizase „ceea ce nici un alt organ literar n-a putut îndrăzni pînă acum : *să laude chiar pe aceia, pe care, după obiceiul tuturor, ar fi trebuit ori să nu-i numească, ori să le arate numai părțile slabe ; și, în același timp, să laude prea puțin, ba chiar să critice pe aceia despre care, după practica comună, ar fi trebuit să spună numai cuvinte de laudă*". Este un fel desigur indirect de a mărturisi că și „imparțiala" publicație avea adversități și animozități indispensabile, pe care chipurile izbutea să și le stăpînească. Valoarea judecății „obiective" a lui Mihail Dragomirescu, ce minimaliza însemnătatea simbolismului ca și, din alte puncte de vedere, a contribuției lui Goga, se precizează întru totul semnificativ prin preferința pentru poezia de perfecțiuni formale și aspirații umanitariste a lui Cerna, al cărui eminescianism incontestabil epigonic nu-l deranja prea mult pe critic.

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 76 și 82—83.



Scanned with OKEN Scanner

Orgoliul său de obiectivitate se mîngîia cu faptul de a fi găsit valoarea lui *Manasse* de Ronetti Roman și de a fi avut curajul să o și susțină în plină epocă de sămănătorism și de militantism politic. Poziția lui estetică se revendica desigur de la „principiul separațiunii sferelor de activitate", disociind, prin atributul obiectivității ei, critica literară de politică : „una e a face critică estetică — unde e vorba de știință și de obiectivitate științifică, și alta e a face politică, unde e vorba de practică și de subiectivitate tendențioasă".

Că Mihail Dragomirescu n-a rămas tot timpul apostolul imparțialității critice și s-a aliniat destul de răspicat unei anume ideologii estetice și literare n-avem nevoie s-o deducem noi, de vreme ce a spus-o singur încă din 1909 : „Deși, în obiectivitatea ei, critica ce se conduce de asemenea principii trebuie să privească cu același interes toate felurile de produse literare, nu e mai puțin adevărat că, la un moment dat, vine vremea cînd ea este nevoită să-și arate preferințele sale *pentru un anume fel de literatură*. Acea vreme a venit." — zice criticul și mărturisește că „după doi ani de cercetare neobosită" a ajuns la următoarea concluzie : *„Cea mai bună literatură este aceea care e cea mai spontană în inspirație și cea mai simplă, și cea mai firească în expresie"*[1]. În plină epocă simbolistă, un atare ideal literar se potrivea mai bine sămănătorismului decît literaturii viitoare. Hotărît lucru, Dragomirescu debuta în critica ideologică a timpului călcînd... cu stîngul. Cu toate că direcția literaturii interbelice s-a dovedit a fi cu totul alta, asemenea lui Iorga, a crezut și el, cu o perseverență neclintită, în rezistența și valoarea propriilor sale opțiuni, disociindu-se cu vehemență de tot ce le contrazicea. Încremenirea evident dogmatică a atitudinii estetice se întîlnește în adîncurile cugetării sale cu înțelesul de neutralism pozitivist al obiectivității critice.

Dealtfel, între adevărul propriu-zis științific și adevărul propriu-zis estetic, deosebirea este pentru Mihail Dragomirescu numai presupusă. „Și adevărul științific, și cel

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 181—182, 185 și 199—200.



Scanned with OKEN Scanner

estetic, se dobîndesc tot așa de ușor sau tot așa de greu, sînt tot așa de sigure sau nesigure, și se răspîndesc și se statornicesc în sufletul mulțimii în aceleași condițiuni. Adevărul științific nu are «nici un privilegiu» asupra celui estetic." Și unul și altul sînt fie universale și absolute, fie relative și temporare. Și unul și altul pot fi demonstrate numai în funcție de o anume aptitudine și educație a celor către care se îndreaptă. Ba mai mult, declară criticul, „acela, care are aptitudini și educațiune estetică, primește adevărul estetic chiar mai ușor — prin simpla intuițiune — decît pe cel științific". Lipsa calităților necesare înțelegerii adevărului, fie științific, fie estetic, este foarte răspîndită, pentru motive care sînt aceleași și în cazul științei și în cazul artei. „Nepriceperea în literatură e greu de combătut ; dar tot așa de greu de combătut este și cea științifică. Unde nu e aptitudine și educațiune specială, zadarnic este orce demonstrație orcît de precisă, cum zadarnic este executarea unei opere muzicale, unuia care nu are simț muzical. Greutatea e aceeași și provine din aceeași cauză."[1] Exagerarea e enormă, căci știința ne produce evidențe logice și experimentale, în timp ce arta e domeniul intuițiilor aproximative, al ficțiunilor simbolice și ca atare se găsește în funcție de coeficientul subiectivității noastre social-istorice.

Interesant și edificator va fi să studiem acum poziția lui Mihail Dragomirescu față de teoria subiectivității critice, așa cum a fost ea reprezentată de impresioniști. Prilejul de a-și preciza o astfel de poziție îl va constitui disputa din 1909 cu tînărul E. Lovinescu, el însuși colaborator în acei ani la *Convorbiri critice*, „în jurul impresionismului în critică". Nu vom reține în acest context, firește, decît opiniile lui Dragomirescu, pentru a-i întregi concepția privind statutul disciplinei critice, urmînd ca despre atitudinea preopinentului să discutăm la locul potrivit[2].

---

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 298—302.

[2] Cine dorește analiza replicilor în succesiunea lor o poate consulta în cartea noastră *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, 1972, pp. 63—71.



Scanned with OKEN Scanner

Întreaga demonstrație a criticului se bazează pe diferența dintre ceea ce numește el „impresionismul și raționalismul în critică". Recunoscînd existența și chiar utilitatea celui dintîi mai cu seamă în ce privește popularizarea operelor literare, el socotește că prin acesta critica se asimilează artei, îmbogățind astfel creația unui popor : „ea (critica impresionstă — n.n. Fl.M.) este o formă literară, care poate face parte integrantă din literatura unui popor. În adevăr, criticii impresioniști, mai mult artiști decît oameni de știință și făcînd din criticile lor asupra unei opere mai mult o operă de artă decît de știință, cu necesitate se vor deosebi foarte mult de alții în privința părerii ce au asupra acelei opere ; iar această operă, în cazul cînd ar fi o adevărată lucrare de artă, va trebui să apară atunci, în istoria literară, nu singură și avînd numai lumina sa proprie, ci însoțită de aceste opere critice, adică înconjurată de mai mulți sateliți cari, pe lîngă lumina împrumutată de la ea — ea fiind punctul de plecare și centrul tuturor — mai au și propria lor scînteiere : originalitatea criticilor care le-au compus." În aceste condiții, critica impresionistă nu poate cîștiga desigur autoritate și în definitiv nici nu se preocupă de așa ceva, valoarea ei constînd nu „în convergența părerilor" și deci nu *„în stabilirea unui adevăr, ci tocmai în divergența și diversitatea lor*, adică în multiplicitatea *impresiilor* din deosebitele suflete de elită".

Negreșit, farmecul literar al criticii nu împiedică nicidecum o dreaptă judecată estetică, numai că autorul ei nu caută „s-o întemeieze în alt chip decît prin limpezimea, bogăția, grația, cu care știe să-și concretizeze părerea sa". Dar chiar în acest caz, cînd judecata criticului e îndreptățită și exactă, ea nu iese din sfera simplelor opinii : „tocmai din pricină că e dată *dintr-odată, intuitiv și fără temeiuri raționale*, nu va putea avea niciodată altă valoare decît a *unei păreri*, care poate fi primită sau nu ; *nu va avea niciodată puterea de convingere*", încît „ea nu poate fi citată decît *sub beneficiul de inventar*, dar nu poate avea niciodată *autoritatea*, pe care numai argumentarea rațională i-ar putea-o da".



Scanned with OKEN Scanner

Atît critica impresionistă cît și cea raționalistă pot folosi de bună seamă intuiția, întrucît „această putere de pătrundere nu se datorește *felului de critică*, ci *inteligenței estetice* a criticului". Diverse cauze pot să împiedice o dreaptă judecată de natură pur intuitivă : „lipsa culturii, lipsa simțului estetic, lipsa de experiență", chiar dacă este vorba de un critic ce se consideră impresionist. Iar încercarea lui de a se apăra devine imposibilă, căci i se poate fără îndoială replica : „Ceea ce ai pus în relief cu atîta talent — nu este *ideea esențială* a operei, ci o *părere* a dumitale, care poate fi interesantă dar nu întemeiată, căci d-ta *aduci judecăți, care să ne lumineze impresia, iar nu argumente care să ne-o întărească*". Dimpotrivă un critic raționalist poate să aibă intuiții dintre cele mai precise, dar el nu se va limita la exprimarea lor prin mijloacele artei literare, ci va căuta să le justifice „prin argumente estetice și literare, împrumutate din doctrinele admise sau cunoscute, sau chiar din doctrinele sale proprii, dacă are", dînd în felul acesta „cititorului nu numai o *impresie*, dar și un *fundament rațional*, care poate fi supus discuției și *care nu poate fi, cum poate fi o critică impresionistă, înlăturat fără discuție*", interesînd *„nu numai sensibilitatea cititorilor, ci și inteligența și chiar voința lor"*. De unde, natural, și autoritatea criticii raționaliste.

Dificultatea ei e bineînțeles mai mare decît a criticii impresioniste, care se poate dispensa și de cultură, și de experiență, și de gust, substituindu-le prin forța propriului său talent. „Orcît de ciudată, orcît de ridiculă ar fi judecata sa asupra unei opere, criticul impresionist de talent o poate prezenta cu mult succes. Cele mai mari opere pot fi înfățișate ca cele mai vrednice de batjocură, și cele mai de batjocură, ca cele mai însemnate." Dragomirescu pomenește în acest context opinia lui Tolstoi despre Shakespeare și despre poeți în genere, care nu poate fi considerată totuși o judecată de natură critică, în ciuda marelui talent cu care e expusă. Ea rămîne „o curiozitate literară, — interesantă, din punctul de vedere al felului de a fi al artiștilor — și altceva nimic". Fixîndu-și dimpotrivă drept scop de bază adevărul, „critica raționalistă



Scanned with OKEN Scanner

trebuie să-și aibă temeiul într-un sistem de gîndire, recunoscut, explicit sau implicit, de cugetarea filosofică și critică de pînă acum". În felul acesta ea „este înfrînată în rătăcirile, la care ar îndemna-o imaginația și dorul de originalitate. Dacă se întîmplă să calce alăturea cu drumul — lucrul se simte numaidecît." În timp ce critica impresionistă se apără oricînd prin frumusețea ei, cealaltă este mai pîndită de pericolul de a părea ridicolă „cînd nu are la temelie un gust estetic încercat". Și iată, de sub pana mult ironizatului Dragomirescu, o observație subliniată chiar de el, care îi demonstrează hotărît luciditatea propriei concepții, în ciuda faptului că însuși a căzut adesea victimă pericolului semnalat prin ea : *„Erudiția și argumentarea nu pot ține locul intuiției estetice ; aceasta se întărește prin aceiea ; dar fără ea, nu prețuiesc nimic"*. Se înțelege însă că atunci cînd toate trei condițiile sînt îndeplinite, rezultatele criticii raționaliste „sînt mult mai solide decît ale criticii impresioniste". Diferența dintre cele două critici ar fi deci nu o diferență de instrumentație principială, ci una mai ales de metodologie și de scop. „De aceea *critica impresionistă place, iar cea doctrinară impune. Una tinde către frumos, cealaltă către adevăr ; una are grația, cealaltă autoritatea.*"

Referindu-se în fine la încercarea lui E. Lovinescu de a disocia între o critică impresionistă de tip Lemaître — Anatole France, care se mulțumește cu simpla înșirare de impresii, și alta de tip Faguet, care ar fi un simplu procedeu de ordin tehnic, privind simplificarea și apoi reliefarea intuiției fundamentale, Dragomirescu demonstrează că ele amîndouă se deosebesc, tocmai prin elementele comune, de critica rațională. Prin chiar geneza lui, impresionismul s-a manifestat ca o mișcare critică orientată împotriva oricărui autoritarism, ca o „revoltă, nu a geniului artistic, care chiar cînd e absolut nedisciplinat, are o strașnică disciplină interioară, ci a mediocrității artistice, care, punînd temeiul poeziei numai într-un fond sentimental mai mult sau mai puțin original, nu s-a simțit în stare să îndeplinească și condițiunea de a-l supune unor anumite regule formale, singurele care garantează imortalitatea unei opere de artă". Dintr-o atare



Scanned with OKEN Scanner

împrejurare vine și relativismul criticii impresioniste „care admite principial dreptul la variabilitatea gusturilor și la disprețul canoanelor estetice". În lipsa acestora din urmă, subiectivismul înflorește fără grijă, iar judecata criticii impresioniste devine „judecata minții fără autoritatea rațiunii, judecata dictată de impresiunea momentană a simțurilor, fără autoritatea ideii statornice".

Între critica impresionistă și cea doctrinară sau raționalistă prăpastia este de netrecut, încît ipoteza lui Lovinescu, după care impresionismul, înțeles ca simplă tehnică, poate fi întîlnit și la un critic doctrinar nu se verifică în nici un caz: „critică *impresionistă și doctrinară* în același timp este o *contradictio in adjecto*. Impresionist și doctrinar (rațional) sînt lucruri contradictorii: fiecare își ia înțelesul din negația celuilalt." Unul are de partea lui grația, celălalt logica. Unul urmărește mai presus de toate reducerea operei la o impresie fundamentală și exprimarea acesteia prin procedee literare, celălalt depășește analiza fondului sentimental al operei spre a se coborî la analiza formei. Într-adevăr, „critica raționalistă prin esență este formală". Preocuparea pentru analiza și descrierea acelui „fond sentimental" al fiecărei opere este comună ambelor genuri de critică, numai că ea nu angajează intervenția unor principii raționale, întrucît „obiectul de intuiție pe care îl constituie fondul sentimental din opera de artă este *intern*: trebuie să ți-l însușești mai întîi sufletește și numai apoi îl poți intui și descrie". Or, „în această examinare și descriere *de obiect*, loc pentru rațiune nu e decît foarte puțin". Aici nu intervine rațiunea normativă, ci observația cu privire la obiectul dat: „Nu ne întrebăm atît dacă fondul sentimental este sau nu estetic, nu ne întrebăm dacă se supune sau nu principiilor cunoscute estetice, ci ne întrebăm numai *cum este, ce însușiri are?*" Răspunsul este fără îndoială inevitabil descriptiv.

Spre deosebire de impresionism, critica raționalistă merge dincolo de stadiul observației și al descrierii obiectului și anume către „examinarea operei de artă descrisă la lumina principiilor formale estetice, pentru a vedea *dacă numele de* operă de artă i se cuvine sau nu, și în ce măsură i se cuvine". Descrierea se întregește deci prin



Scanned with OKEN Scanner

judecată, lucru fundamental și decisiv, am spune noi, căci opera de artă nu e o realitate pur și simplu ontologică, ci una de natură strict axiologică sau, altfel, spus, ontologia ei este condiționată de valoare, există exclusiv în plan axiologic.

Dar nici descrierea, zice Dragomirescu, nu se efectuează în același mod în cadrul celor două critici, căci „după ultimele progrese făcute în literatură, descrierea unei opere de artă poate să fie executată aproape cu aceeași preciziune științifică ca și aceea a unei materii sau ființe din natură". Bineînțeles că o asemenea metodă de descriere științifică fiind „prea rece, prea greoaie, prea lipsită de orce agrement literar, *repugnă cu desăvîrșire criticei impresioniste*, care, în mod esențial, și în orce înțeles am lua-o, caută mai întîi de toate să placă, și este și rămîne un gen *literar*". Autorității ea îi preferă agrementul.

Preferînd, dimpotrivă, agrementului autoritatea, critica rațională izbutește să o dobîndească punînd la dispoziția cititorilor „mijloace care să-i ducă, în afară de bunul plac al criticului, la aceleași rezultate, ca și ale lui". Garanția obiectivității și prin urmare autoritatea o conferă caracterul controlabil al demersurilor criticii. Mijloacele abordării raționale a operei de artă sînt în concepția lui Mihail Dragomirescu următoarele : 1) descrierea elementelor operei pe cît posibil integral, cu coordonarea și ierarhizarea lor după însemnătate, descriere pe „bază obiectiv științifică", iar nu „prin simpla inspirație a criticului", căci „inspirația și intuiția în știința modernă, nu sînt metode de cercetare științifică" ; 2) „subsumarea deosebitelor observațiuni unor principii estetice obiective, adică de mai'nainte admise". Desigur, un critic raționalist nu e lipsit nici el de o anume subiectivitate, dar el nu pe aceasta tinde să și-o manifeste în judecata de valoare, ci dimpotrivă raționalitatea și principialitatea lui, ce pot fi bineînțeles verificate de orice cititor onest. „Nu el dar, vorbește prin gura sa, ci însuși adevărul, și în contra adevărului se poate pune denegația încăpățînării și ignoranței, el însă totdeauna rămîne tare în conștiința tuturor, chiar și în a celui ce deneagă ; iar această tărie, venită din posibilitatea orcînd a controlului, e totdeauna simțită

și într-însa constă autoritatea.“ E limpede că Mihail Dragomirescu concepe lucrurile iarăși dintr-o perspectivă antidialectică, instituind raporturi de incompatibilitate și nu de ierarhie între caracterul de subiectivitate și cel de obiectivitate al judecății de valoare.

Interesant este că autorul își dă seama de posibilitatea ca principiile înseși ale judecății să fie din nefericire eronate, dar o asemenea situație eventuală nu înlătură necesitatea ca atare a discuției principiale, ci dimpotrivă o afirmă, căci, dacă sînt de altă părere decît criticul, „cititorii sînt obligați, pentru ca să aibă o opinie întemeiată, să opună principiu la principiu, să caute să dovedească că principiul pe care s-a întemeiat criticul ori e recunoscut ca fals, or că nu e în genere admis“. Caracterul constrîngător al unei demonstrații de natură principială nu aparține bineînțeles decît criticii doctrinare, în vreme ce critica impresionistă, chiar și atunci cînd intuiește cu exactitate adevărul, nu-l poate garanta decît prin propria opinie. „În fața conștiinței științifice, un asemenea adevăr ar avea totdeauna pecetea subiectivității, și pentru ca să treacă în domeniul adevărului-adevărat îi trebuie neapărat o demonstrare obiectivă a raționalismului. Credința nu e adevăr. Și afirmările unui astfel de critic genial, fiind primite de toți, ar fi un articol de *credință*, iar nu de *știință*. Aceasta este și marea și esențiala deosebire dintre impresionism care e, prin esență, contingent și trecător, și între raționalism, care este absolut și permanent.“[1]

Să recunoaștem înainte de orice că argumentele lui Mihail Dragomirescu sînt în majoritatea lor valide. Este un fapt desigur greu de contestat că adevărurile criticii trebuie întărite printr-un fundament de ordin rațional. Dintr-o asemenea împrejurare se ivește și legătura inerentă dintre critică și o concepție estetică mai generală. Nerefuzînd impresionismului un anumit statut în limitele sale de manifestare precumpănitor artistică, Dragomirescu dovedește evident luciditate și totodată obiectivitate. Supremația aparține însă criticii raționaliste, așa cum și

[1] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 205—238.



Scanned with OKEN Scanner

afirmă esteticianul nostru. Ceea ce trebuie întîmpinat cu categorice rezerve este doar caracterul scientist și pe de altă parte formalist al teoriei sale cu privire la valoare, caracter care se coroborează într-un chip paradoxal cu perspectiva metafizică, aprioristă asupra fenomenului artistic. În viziunea realist-științifică a criticii marxiste nu este și nu poate fi desigur vorba de separația totală a subiectivității și a obiectivității atitudinii axiologice, tocmai din pricina esenței ce o definește pe aceasta. Una este, cu siguranță, obiectivitatea ontologică a unui fenomen de ordin natural și alta obiectivitatea unui fenomen de ordin social, așa cum este prin natura ei valoarea. Critica nu poate fi știință precum științele naturii, nu poate fi nici știință socială propriu-zisă, ea este prin substanța ei o formă limpede a ideologiei sociale și politice manifestate prin modalități specifice în cîmpul reprezentativ al axiologiei. Pretenția utopică a dezideologizării criticii i-a deformat lui Mihail Dragomirescu noțiunea de valoare, punînd-o la remorca unui formalism steril și ineficient, din care s-a născut o așa-zisă „știință a literaturii", interesantă negreșit din multe puncte de vedere, dar viciată în esența ei prin perspectiva unilaterală a concepției germinatoare.

Încît, schimbînd ce trebuie neapărat schimbat, putem reține cu deplină satisfacție convingătoarea pledoarie pentru raționalitatea criticii și pentru corelarea ei obligatorie cu un sistem pe cît posibil mai precis de norme și principii de estetică, din care să decurgă evident o metodologie corespunzătoare. El însuși conștient de inevitabilitatea unor operații ca acestea, Dragomirescu s-a orientat firesc spre închegarea propriului său sistem, din care a făcut pe drept cuvînt un titlu de mîndrie. Odată cu încheierea apariției *Convorbirilor critice*, în 1910, el singur declara că „activitatea mea *militantă*, de critică și directivă literară, încetează, *poate* pentru totdeauna". Iluzionîndu-se cu gîndul că în cei „patru ani de luptă și de muncă încordată, — ani dealtminteri poate cei mai frumoși ai vieții mele", a izbutit să recomande și chiar să impună „un întreg curent literar, limpede, puternic și fecund", cu numeroși „fruntași ai literaturii noastre, de azi și de mîine",



Scanned with OKEN Scanner

Mihail Dragomirescu se felicita atît pentru apostolatul său în slujba autonomiei artei, reafirmîndu-şi crezul formalist, cît şi pentru „directiva *de critică obiectivă*", „mai presus de patimi şi interese"[1], adică pentru cele două obiective importante pe care le-a urmat tot timpul şi pe care le-am subliniat şi noi încă din prima clipă a discuţiei.

Efortul consacrat elaborării sistematice a propriilor lui principii de estetică şi metodologie a fost curînd încununat de roade, am spune chiar de prea exagerate roade, căci prin ramificaţiile-i excesive gîndirea lui se pierde într-un labirint inextricabil şi-şi compromite eficacitatea practică. Trihotomiile rebarbative ale clasificărilor propuse tind să se divizeze permanent, iar opera supusă lor prin analiză îşi ilustrează un morman dezagreabil de *membra disjecta*, încît avea dreptate Lovinescu să socotească o atare procedură drept o varietate a disecţiilor pe cadavre. Principii juste la origine se deformează prin abuz şi se transformă în caricaturi. Deşi raţionalist fervent, lui Mihail Dragomirescu i-a lipsit probabil simţul limitei şi al măsurii, de unde şi imunitatea lui jenantă la ridicol. Dacă estetica a cîştigat într-un anume sens din întreprinderile sale taxinomice aşa de susţinute, criticii nu i-a mai rămas decît să se amuze în faţa maldărului de unelte inutilizabile, ceea ce ea a şi făcut dealtfel cu o cruzime mult prea mare pentru eroarea ingenuităţii.

Să ne apropiem însă în mod concret de metodologia literară ce decurge din marele sistem al esteticianului. Este de remarcat întîi de toate că de la critica raţionalistă teoreticianul va ajunge la conceptul ştiinţei literare, împrumutîndu-i însuşirile celei dintîi şi mai cu seamă pro-

---

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, pp. 361—363. De fapt, Dragomirescu a mai încercat să-şi facă reintrarea în critica de directivă militantă atît prin cea de-a doua serie a *Falangei* (1926—1929), cît şi prin reluarea în 1935 a propriilor *Convorbiri critice*. Deşi, sau tocmai pentru că poziţia ideologică i-a devenit mai fermă în sensul unui clasicism şi al unui feroce tradiţionalism, ambele tentative au rămas fără ecou, ori l-au avut numai în planul ironiilor de cafenea. Totuşi criticul n-a renunţat nici un moment la publicistică şi prin 1921—1922 îl găsim colaborator regulat la organul liberal *Viitorul*, cu articole pe care şi le-a republicat în *De la misticism la raţionalism*, Tipografiile „Române-Unite", 1924.



Scanned with OKEN Scanner

cedura analitică spre diferență de aceea mai ales sintetică, abandonată criticii în genere. Stabilind că literatura poate fi studiată în două laturi ale sale și anume : „latura *critică* unde e vorba de a pătrunde în adîncul unei opere literare, în sensibilitatea sa specifică, în coloratura-i sufletească, de a-i determina valoarea, fie de actualitate, fie absolută“ și apoi „latura literară, unde e vorba de a studia însușirile operei literare de valoare, după ce va fi fost recunoscută mai întîi de critică“, Mihail Dragomirescu consideră că prima e de domeniul criticii, iar cea de-a doua de al științei literare. Prima „cere viziunea sintetică a inteligenții sensitive, iar pe cea analitică numai întrucît criticul se simte obligat să-și întemeieze judecata pe principii raționale“, a doua „cere viziunea analitică a minții, singura, prin care poate raționaliza opera literară, fie — cum face istoria literară — căutînd să lege diferitele ei date, prin nex cauzal, de mediul, în care s-a produs, fie — cum face știința literaturii — căutînd să găsească raporturi de asemănare și de deosebire, în vederea hierarhizării și clasificării literare, între opera dată și alte opere — iar viziunea sintetică, o cere doar întrucît literatorul se simte obligat de a revizui judecățile criticei, la lumina principiilor estetice“.

Din cauza acestor diferențe naturale dintre ele, critica este mai interesantă pentru public, iar știința literară mai pedantă. În schimb, critica e mai perisabilă, și doar atunci cînd aparține unei personalități deosebite sau cînd reliefează un sistem estetic important pentru posteritate poate să se mențină și să se impună mai departe, ceea ce se întîmplă foarte rar. „De aceea marii critici — criticii, de care să pomenească posteritatea — sînt mult mai puțini decît marii poeți și scriitori.“ Știința literaturii este însă, prin substanța ei, durabilă, chiar dacă suferă de pedantism și nu se bucură de notorietate publică. „Istoricul, analistul, sistematizatorul literar sînt toți pedanți. Ei urmăresc cu răbdare adevărul, caută să-l găsească, să-l dovedească, să-l întreție cu cercetări de documente, cu analize mai mult sau mai puțin amănunțite, cu distincțiuni de idei, cu descrieri și clasificări, cu inducții și deducții, cu analogii și hipoteze, cu tot aparatul subtil și subtilisim al logicei. Dar, odată un adevăr stabilit prin această me-



Scanned with OKEN Scanner

todă, rămîne adevăr pentru totdeauna."[1] Fixat pe o asemenea poziţie, Dragomirescu pare să se consoleze deci de incapacitatea critică prin satisfacţiile ştiinţei literare, introducînd o diferenţiere care, deşi reală din anume puncte de vedere, nu anulează totuşi legătura de esenţă dintre cele două discipline.

Prima cristalizare a ambiţioaselor proiecte constructive ale lui Mihail Dragomirescu este volumul întîi din *Ştiinţa literaturii* apărut în 1926. Trecînd peste multiplele şi incitantele, desigur, implicaţii ale sistemului estetic ridicat în jurul existenţei psihofizice a capodoperei,[2] ne vom opri, conform cu scopurile noastre, mai ales asupra teoriei cu privire la statutul şi, totodată, metodologia criticii. Concepînd capodopera că pe un prototip cu numeroase variante individuale în funcţie de cei care o studiază, Dragomirescu se întreabă cum e cu putinţă ca ea să fie totuşi abordată într-un mod ştiinţific. Operaţia fundamentală a criticii este selecţia capodoperei „din noianul de opere mediocre [...] care nu sînt decît acte fizico-psihice". Pentru realizarea unei operaţii ca aceasta sînt necesare însă calităţi „pe care cu greu le găsim reunite în acelaşi om". Tocmai datorită acestei dificultăţi de ordin subiectiv, se consideră, din perspectiva criticii impresioniste, „că în chestiuni de gust *nu putem da judecăţi, ci putem emite numai opinii*, mai mult sau mai puţin interesante". Împotriva ideii lui Kant că judecata estetică are doar universalitate subiectivă, esteticianul român crede în posibilitatea obiectivităţii sale, căci după el marele gînditor german ar fi luat în considerare numai judecăţile formale, fără să se ocupe de condiţiile necesare pentru ca acestea să devină judecăţi de fond. Desigur, în domeniul teoriei această trecere e lesnicioasă prin aplicarea strictă a principiilor logicii ce se verifică „prin observaţie, experienţă şi raţionament", dar de aici nu trebuie conchis că în do-

---

[1] Mihail Dragomirescu : *op. cit.*, vol. II, 1928, pp. 309—311.

[2] Vezi pe larg tratate aceste aspecte în cartea lui Dumitru Matei : *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filosofic şi estetic*, Editura Ştiinţifică, 1974, precedată de alte două expuneri cu caracter monografic : Z. Ornea, în *Trei esteticieni*, ed. cit., pp. 13—121 şi Titu Popescu : *Mihail Dragomirescu, estetician*, Editura Minerva, 1973.



Scanned with OKEN Scanner

meniul artei trecerea rămîne imposibilă. E drept că judecăţile estetice nu pot fi controlate riguros, însă situaţia se datoreşte numai faptului „că încă nu s-au stabilit condiţiile ce trebuie să îndeplinească o judecată estetică formală, ca să devină judecată estetică de fond". Lucrul acesta este însă cu putinţă „şi în acest caz universalitatea judecăţii estetice, din subiectivă ce se pare că e, devine obiectivă, ca şi judecăţile ştiinţifice. Cu alte cuvinte, frumosul, precum vom vedea, este tot atît de universal şi obiectiv, neschimbător şi adevărat, ca şi adevărul."

Capodopera fiind, cum am zis, un prototip inaccesibil ce se realizează ca o specie prin indivizii săi, adică prin mulţimea înţelesurilor şi interpretărilor particulare, problema ce se pune criticii, ca parte componentă a ştiinţei literare, cum e socotită mai precis acum, e o problemă dublă şi anume selecţia interpretării celei mai valide şi mai apropiate de semnificaţiile prototipului şi, în al doilea rînd, ierarhizarea operei în rîndul celor de acelaşi fel. Toate operaţiile criticii, deopotrivă cu cele ale esteticii şi metodologiei, alcătuiesc doar primul stadiu, cel pregătitor, al studiului ştiinţific al literaturii : „Prin estetică am selecţionat din nenumărate producţii literare pe cele care merită să fie studiate ; prin metodologie am disecat aceste opere literare şi am învăţat cum să le caracterizăm şi cum să sesizăm particularităţile anatomice, fiziologice şi genetice ale fiecăreia ; prin critica literară, cum să le ierarhizăm atît din punct de vedere critic, cît şi din punct de vedere literar. Aceste diferite lucrări nu sînt însă decît lucrări premergătoare adevăratei lucrări ştiinţifice care constă în *clasificarea* diferitelor opere literare."

Dar să vedem în fine care sînt condiţiile necesare unui critic sau unui estetician, căci cele două noţiuni se suprapun adesea la Dragomirescu. Cea dintîi este „*simţul* sau *gustul estetic integral*", în sensul unei receptivităţi artistice cît mai cuprinzătoare. Criticul (sau esteticianul, cum spune autorul) „trebuie să poată gusta şi preţui capodoperele din toate şcoalele, din toate timpurile, de la toate neamurile şi să aibă sufletul primitor pentru toate genurile de artă şi poezie în care se declară specialist. Iar idealul e să aibă gust, dacă nu şi competenţă, în *toate* artele."



Scanned with OKEN Scanner

În al doilea rînd e necesară, tocmai pentru gustul integral, puterea obiectivității critice. „Un critic pasionat poate fi interesant, dar nu e veridic. Un critic subiectiv poate fi scriitor, dar nu un cercetător de adevăr.“ Poziția criticului obiectiv trebuie să fie identică nu cu a cititorului comun, ci cu a omului de știință, de unde și nevoia dezideologizării, care marchează limita lui Mihail Dragomirescu în înțelegerea conceptului de obiectivitate, al cărui sens în critică, precum am arătat, nu ține de puterea de constrîngere a adevărurilor naturale, ci de aceea a unor anume adevăruri, constituite nu în sfera evidențelor materiale, ci a determinismului de ordin social-istoric. Totuși gînditorul nostru are dreptate să combată confuzia criteriilor de apreciere, pe care critica ideologică, în special marxistă, nu o legitimează nici ea cîtuși de puțin, cerînd, din contră, ridicarea viziunii criticului la nivelul viziunii operei, adică la nivelul genericității ei umane. Nesesizînd prezența unor mediații necesare spre a ajunge la etajul ultim al umanității generale, Dragomirescu intuiește totuși adevărul scriind aceste rînduri despre critic : „Omenirea e una, și respectarea condițiilor generale ale acestei omeniri este singura îngrădire pe care trebuie să și-o impună. Îngrădire, și totuși libertate, întrucît condițiile frumuseții coincid cu interesele umanității.“ Expresia totalității intensive ori a plenitudinii esențial-umane e garanția unei capodopere, indiferent de atitudinea ideologică ce corespunde necesar poziției de clasă a artistului, desigur depășită, sublimată la nivelul viziunii lui asupra lumii. Rezultă însă de aici invalidarea criticii ideologice ? Nu credem, cu condiția de bună seamă ca rosturile criticii ideologice să fie bine înțelese.

În afara gustului integral și obiectiv, o altă condiție a criticului autentic „este *experiența completă* a capodoperelor recunoscute în genul de artă în care vrea să fie mentor — experiență care să-i dea putința de a face comparație între operele noi, din care trebuie să selecționeze capodoperele, și între capodoperele trecutului“. O asemenea condiție provoacă adeseori proteste vehemente tocmai prin statuarea importanței raportării la tradiție. Marile opere ale trecutului sînt socotite perimate și banale în numele eternei goane după noutate. Faptul se datorește



Scanned with OKEN Scanner

după Mihail Dragomirescu caracterului intelectual și istoricizant, într-un cuvînt, inadecvat, al învățămîntului nostru literar. Memorizarea rezumativă a conținutului capodoperelor înlocuiește trăirea lor estetică. Rezultatul este firește lamentabil : „Cunoștiința intelectuală veștejește arta și poezia". O a doua cauză a disprețului față de operele trecutului este superficialitatea lecturii : „Oamenii citesc mult și superficial. Și sînt așa de mult învățați cu acest fel distractiv de a face literatură, că, decît să citească o capodoperă de două-trei ori, mai bine citește (sic !) o sută de opere fără pic de genialitate." Împotriva acestei atitudini, „o bună educație estetică cere de la estetician o experiență a capodoperelor artei și literaturii universale, iar de la omul cult, pătrunderea reală măcar a cîtorva din ele".

Criticul trebuie să dovedească, în sfîrșit și mai presus de toate, „o facultate temperamentală" pe care autorul o numește *„memoria secundară integrală"* și care este de două feluri : rațională și volitivă, sau mai exact : *„stăpînirea principiilor estetice"* și *„însușirea în suflet a operei"*. Memoria aceasta nu e a propriei experiențe existențiale, ci a experienței interioare a capodoperei, de unde și considerarea ei drept secundară în raport cu prima. *„Memoria lucrului gîndit de altul e memoria specială a esteticianului."* Ea nu se poate limita la faptele de ordin intelectual, ci trebuie să izbutească a înregistra „mai cu seamă avînturile de energie și sentimentele" operei, „cu ritmul, nuanțele, muzicalitatea ce constituie viața ei adîncă estetică". Fără o astfel de memorie integrală, cercetătorul „poate fi un filosof, un filolog, un istoric, ba chiar un psiholog, dar nici într-un caz un adevărat estetician. Esteticianul nu are a face cu rămășițele moarte ale realităților fizice, ci cu viața realităților estetice."

Memoria secundară integrală permite criticului raționalizarea impresiilor sale estetice prin aplicarea principiilor și normelor existente și recunoscute ca atare, lucru deosebit de important și necesar, întrucît numai el conferă simplelor impresii fundamentul de nezdruncinat. Să nu se creadă însă că Dragomirescu concepe actul raționalizării judecății de valoare independent de sensibili-



Scanned with OKEN Scanner

tate și de gust, ci evident ca pe un act fundamental și decisiv, dar care presupune absolut obligator un gust estetic integral. Concepția dragomiresciană este în acest punct al ei adesea neglijată de cei care se satisfac prin simple ironii, deși perfecta ei justificare ni se pare greu de contestat sau mai curînd de-a dreptul imposibil: „Fundamentul judecății estetice îl constituie gustul integral; și cine n-are acest gust zadarnic va cunoaște toate principiile estetice din lume. Cu ele și numai cu ele, mai cu seamă cînd e vorba de o aplicațiune superficială, putem oricînd arăta ca frumos ceea ce nu e frumos deloc, și ceea ce este o simplă imitație fără valoare, ca o adevărată creație. Din acest punct de vedere, nimic nu e mai sec și nici mai rebarbativ decît o aplicare de principii fără fundamentul gustului. Și, în acest caz, firește, *e preferabil să ai gust fără principii, decît principii fără gust.*" Totuși, se înțelege de la sine că superioritatea adevărată aparține celor ce au și gust, dar și principiile necesare pentru a și-l motiva: „esteticienii, care, stăpîni pe principii, sînt în același timp înzestrați și cu calitățile de mai sus (gust, obiectivitate, memorie secundară integrală — n.n. Fl.M.) — sînt superiori criticilor empiriști".

Îndatorirea supremă a unui critic autentic o constituie însă experiența integrală a capodoperei ca „ființă de sine stătătoare, streină, dar care totuși de atunci încolo face pentru totdeauna parte din propria lui conștiință". Dragomirescu conferă acestei îndatoriri sensul unei insistențe deosebite a lecturii și meditației asupra operei, prin repetarea ori de cîte ori ar fi nevoie a contactului cu universul ei. „Ființa ei cea adevărată este sîmburele psihic care, desprins din adîncurile insondabile ale conștiinței mistice, determină forma materialului extern. Acest sîmbure trebuie cunoscut în ființa sa intimă, în organele și funcțiunile sale. El însă nu poate fi observat și pipăit decît cu intuiția noastră internă. Obiect intern, observabil numai prin intuiție internă, pentru ca să fie studiat el trebuie mai întîi de toate să fie *perfect realizat în sufletul nostru.*" Ideea este deci aceea a asimilării operei în integritatea și substanțialitatea ei și nu încape nici o îndoială asupra legitimității sale. Avea dreptate esteticianul să constate cu mîndrie: „Ce depăr-



Scanned with OKEN Scanner

tare între știința artei și literaturei înțeleasă în acest fel, și între acela al istoriei literare, care dă preferință în opera poetică sau artistică elementelor ce au legătură cu viața exterioară a autorilor și a societății — elemente mai numai de natură intelectuală și superficială — și lasă la o parte ființa adîncă și plină de sens a capodoperelor!" Singurul corectiv ar fi că, dacă depărtarea e prea mare, esența capodoperei dispare, dar pentru Mihail Dragomirescu esența în discuție nu reprezintă un produs istoric al umanității sociale, ci o realitate inanalizabilă și mistică, încît suspomenita depărtare e cu atît mai eficace cu cît e mai mare.

Condițiile enumerate fiind întrunite, se pune în fine problema direcțiilor pe care trebuie să le urmeze studiul capodoperei. Acesta va începe cu analiza interpretărilor celor mai diferite ce s-au dat capodoperei, „singurul studiu istoric ce-l îngăduie știința literaturii". El va fi continuat prin analiza elementelor permanente ale formei și armoniei „adică studiul bibliografic, metric, filologic, și arheologic". Și analiza interpretărilor istorice, și analiza elementelor stabile amintite sînt însă operații auxiliare față de care studiul cel mai important „este studiul *fondului* capodoperei, care, deși atît de variabil de la individ la individ, trebuie pătruns, analizat, caracterizat, valorizat și clasificat, după ce vom fi căutat să-i stabilim un înțeles cît mai aproape de prototipul său". Realizarea acestui studiu întîmpină două dificultăți și anume stabilirea înțelesului capodoperei, care e prin natura lui insesizabil, și apoi pătrunderea lui „în așa fel încît toți cei ce ar vrea să-l studieze, la rîndul lor, să ajungă la aceleași concluzii ca și noi".

Dificultățile pot fi însă înlăturate printr-o analogie între știința literară și științele naturii. Căci capodopera e tot atît de nepătrunsă și de inaccesibilă ca și o specie de animale. Dar cum aceasta este studiată totuși printr-o inducție desigur incompletă, și capodopera poate fi relativ surprinsă prin analiza cîtorva din indivizii ei, din care cel de bază este bineînțeles al criticului. Chiar dacă „certitudinea nu e tot așa de sigură ca în științele experimentale", ea nu lipsește totuși, numai că se prezintă



Scanned with OKEN Scanner

asemănător cu aceea ce caracterizează științele naturale, științe descriptive deopotrivă cu aceea a literaturii. Cît despre „studiul de control" al indivizilor ce reprezintă capodopera, el trebuie să țină seama numai de exemplarele valide și complete, obținute în condițiile unei metodologii identice : „Toată chestia e ca acest control să se facă pe indivizi completi și sănătoși, ceea ce nu se poate face decît dacă se dovedește că studiul de control presupune un individ obținut în aceleași condiții normale ca și al nostru. Și precum concluziile în privința unei specii nu pot fi infirmate prin observațiile asupra monștrilor și schilodiților din acea specie, tot așa nu pot fi infirmate concluziile noastre de observațiile făcute pe indivizi obținuți în alte condiții decît acelea pe care le-am observat noi, ca să obținem indivizi sănătoși și întregi." Cum să realizăm însă egalitatea de condiții în fața unei capodopere ? „Întreaga chestiune se reduce [...] la instituirea unei metode de cercetare care, putînd să fie adoptată de toți, pe toți trebuie să-i aducă la aceleași rezultate."[1] Prin eludarea caracterului ideologic al problemei, Dragomirescu se putea iluziona crezînd în posibilitatea unei metodologii universale. Cum însă noi știm foarte bine azi că lucrurile stau cu totul altfel, rămîne limpede că ipotetica egalitate de condiții nu poate fi realizată niciodată integral, tocmai din pricină că nu putem face abstracție de coeficientul social-istoric al oricărei poziții critice. Firește că, în linii foarte generale, acordul este nu numai posibil, dar și necesar. De la aceasta, însă, pînă la egalitatea de condiții visată de Dragomirescu drumul e tot așa de lung ca de la dialectică la metafizică sau de la realism la ingenuitate.

Dincolo de fatala mărginire a sistemului estetic pe care ni-l propune „știința literaturii" sînt numeroase

---

[1] Toate citatele din *Știința literaturii* sînt date după *Scrieri critice și estetice*, ed. cit., în special paragrafele 20—21, 30 și 70—79. Pentru opoziția dintre istorism și concepția dragomirescian ă, vezi și studiul *Metoda istorică și metoda estetică în literatură*, în *Critică*, vol. II, ed. cit., pp. 341—412, iar pentru hipertrofierea metodologiei trihotomice vezi mai ales *Teoria poeziei*, Editura Socec, 1927, și *Principii de literatură*, vol. I : *Capodopera*, Editura Socec, f.a.



Scanned with OKEN Scanner

perspective și disociații prețioase, prin care autorul a contribuit la evoluția concepțiilor românești asupra criticii. Mai mult decît orice trebuie menționată viziunea integrală, totalizatoare și organică a capodoperei, de unde și titulatura de estetică integrală sau integralism pe care gînditorul a utilizat-o pentru a-și individualiza poziția, lărgind-o mai tîrziu pînă la limita unei întregi construcții filosofice.[1] Prin ideea de sistem unitar al capodoperei, prin care partea „nu-și dobîndește înțelesul decît de la întreg, iar întregul de la fiecare parte"[2], Dragomirescu este fără îndoială un precursor, surprinzător prin viziunea lui foarte modernă, al viitoarelor concepții structurale. Studiul creației artistice conform cu caracterul ei de indisociabilă sinteză rămîne adevărul cel mai important și mai durabil al tuturor ideilor și ipotezelor lui Mihail Dragomirescu.[3]

Că în realitate, făcînd critică, el nu și-a mai putut la fel de bine ilustra intențiile e o dovadă nu de inexactitate teoretică, ci de neînzestrare satisfăcătoare pentru latura aplicativă. E semnificativ că un elev al lui, desigur cel mai strălucit din toți, Ion Trivale, nu s-a putut abține să nu riposteze la ceea ce i s-a părut a fi o probă

---

[1] Vezi *Integralismul*, Editura Institutului de literatură, 1929, în care sub ciudata formă de dialog între mai multe personalități defuncte ale literaturii noastre se face bineînțeles elogiul principiilor lui Dragomirescu. Ideea de integritate sau de sinteză psihofizică a capodoperei l-a frămîntat mereu pe critic, făcîndu-l în 1937 să-i ceară părerea și lui Benedetto Croce, pe care îl cunoscuse la Congresul internațional de istorie literară dela Budapesta (1931), unde reprezentaseră amîndoi pozițiile antiistorismului estetic. Răspunsul esteticianului italian reflectă propria-i concepție monist-idealistă și este prin urmare categoric negativ, ceea ce l-a făcut pe Mihail Dragomirescu să se gîndească la înlocuirea „psihofizicului" printr-un alt concept, anume „misticul" în sensul inefabilului inanalizabil. (Vezi Z. Ornea : *Benedetto Croce — Corespondența cu Mihail Dragomirescu*, în *Manuscriptum*, nr. 2/1971, pp. 189—201.) Față de o întreagă operă care se impusese totuși publicului românesc și chiar european, modificările s-au dovedit tardive și ca atare ineficiente (Cf. și Z. Ornea : *Trei esteticieni*, ed. cit., pp. 60—61).

[2] Mihail Dragomirescu : *Scrieri critice și estetice*, ed. cit., p. 652.

[3] Cf. și idem : *Critică*, vol. II, ed. cit., pp. 415—422.



Scanned with OKEN Scanner

de ortodoxism estetic și de scolastică subtilitate în cartea unui alt elev al lui Dragomirescu, sau, mai exact, eleve, Constanța Marinescu, despre *Postumele lui Eminescu*. Dotat cu finețea și cu ironia necesară, Trivale se va ridica decis contra exagerărilor metodei fostului său profesor, nu fără cuvenitele menajamente ale celui ce-i datora desigur gratitudine. Iată de ce el se va exprima disociindu-și dascălul de aplicațiile protejatei sale, care-și trecuse doctoratul cu lucrarea în discuție : „Dacă, mînuit de d-l Dragomirescu, metodul analizării și al raționalizării impresiilor dădea rezultate uimitoare — căci finețea și căldura simțului său estetic însuflețea formalismul său complicat, iar spiritul său de sinteză fecunda rezultatele analizei minuțioase — aceeași metodă, neîntregită de aceleași calități, dobîndește uneori la d-na Marinescu aparența migălelii fără spor și ne întoarce prea adesea fața ei rebarbativ-pedantă“[1]. Cum Mihail Dragomirescu se simte totuși evident vizat în propria-i concepție, ca și în hotărîrea lui de a fi conferit elevei sale doctoratul, el ia cuvîntul spre a se justifica și spre a dovedi nu mai puțin dreptatea autoarei, prilej pentru Ion Trivale de a protesta, politicos, dar ferm contra intoleranței, a exclusivismului și a „autoritarismului în critică“ : „Ceea ce mai pot e să-ți spun fățiș, maestre, că acest autoritarism este greu de răbdat și că, Dumnezeul Criticei de ai fi, admiratorii d-tale vor trebui să strige ca Satan din fundul iadului «Mai bine liber în iadul „impresionist-pragmatic“, decît sclavul d-tale în empireul ortodoxiei raționaliste»“[2]. (În treacăt fie spus, o formă semnificativă a aceluiași autoritarism dragomirescian a fost și așa-zisa „critică activă“ practicată de „Școala nouă“ asupra unor opere destul de mediocre, pe care îndrumarea din cenaclul criticului, după principiile „științei literare“, le transforma în opere de... „genialitate creatoare“. Încît e motivată observația lui Lovinescu : „deschizînd un atelier de confecțiuni critice pentru re-

[1] Ion Trivale : *Cronici literare*, Editura Minerva, 1971, p. 199.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 374—375.

paraţia versurilor prea scurte, a figurilor prea şterse şi a întregei recuzite literare, colaborator efectiv sau virtual, criticul devine şi judecător : intrat pe calea aceasta, e fatal ca judecata lui să se proporţioneze după natura colaboraţiei şi a docilităţii scriitorului."[1])

Cît despre propria concepţie a lui Ion Trivale, trebuie spus că, din pricina sfîrşitului prematur, şi, poate, a preocupării temperamental restrînse pentru teorie, ea nu s-a detaşat decît puţin de principalele idei ale maestrului. Dintr-un portret negativ pe care i l-a făcut lui Chendi, se pot reţine lesne idealurile lui în critică : respectul autonomiei artei, obiectivitatea şi repudierea oricărui personalism, iar ca o notă specială, distinctivă, condiţia de farmec literar a criticii, prin care chiar erorile pot fi diminuate : „găsim în frumuseţea seducătoare a ispitei o micşorare a păcatului"[2]. Dezinvoltura stilului său critic şi-a ilustrat-o autorul *Cronicilor literare* de mai multe ori, alături de o doză bine temperată de ironie şi subtilitate şi de un gust, şi el supravegheat, al paradoxului inteligent şi incitant[3], încît este posibil ca prin moartea lui Trivale profilul viitor al criticii române să fi pierdut un strălucit reprezentant. „Desigur, scria acum cincizeci de ani Pompiliu Constantinescu, dacă moartea nu l-ar fi răpus prea devreme, jertfindu-şi viaţa pe altarul idealului naţional, simbol neuitat al desăvîrşitei lui înfrăţiri cu spiritul pe care l-a iscodit în întrupările noastre artistice — Trivale ar fi reprezentat una din cele mai caracteristice figuri ale criticii noastre."[4] Chiar spaţiul rezervat concepţiilor sale ar fi fost atunci cu siguranţă altul.

---

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, ed. cit., p. 168.

[2] Ion Trivale : *op. cit.*, p. 234.

[3] Cf. idem : *ibidem*, pp. 260—268. E cultivat aici chiar genul fanteziei critice al unui spirit declarat impresionist precum E. Lovinescu, pe care I. Trivale şi-l considera dealtfel un „înaintaş" (*op. cit.*, p. 445).

[4] Pompiliu Constantinescu : *Scrieri*, vol. 5, Editura Minerva, 1971, p. 136. Cf. şi G. Călinescu : *Istoria literaturii române...*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, p. 571.



Scanned with OKEN Scanner

Încheind expunerea concepțiilor critice ale celor mai importante personalități dintre 1890 și 1920, deși activitatea multora se prelungește și în spațiul interbelic, fără a mai atinge însă cota interesului anterior, trebuie observat că, din motive care țin de epocă, preocuparea dominantă a mai tuturor acestora a fost ideologică și numai în al doilea rînd estetică. Acolo unde lucrul este evident precum la Iorga, Chendi, Ibrăileanu și Sanielevici se și explică selectarea lor, cum ar putea să zică unul dintre ei. Problemele majore ale vremii fiind de ordin social, politic, național, se înțeleg ușor audiența sămănătorismului și a poporanismului și prevalența în concepția lor critică a tuturor aspectelor ideologice care decurg din ambianța corespunzătoare.

Dar chiar și la figuri „curat" estetice ca Densusianu și Dragomirescu prezența implicației ideologice a atitudinilor lor nu ni se pare greu de demonstrat. Căci, prin contrast, și ele își revendică substanța din atmosfera de preocupări a timpului și nu sînt în realitate altceva decît reacția ideologică firească de pe poziții absolut contrare. Încît nu obiectivitatea strict estetică pe care amîndoi și-o reclamau poate fi constatată în concepțiile lor, ci dimpotrivă un partizanat ideologic și estetic cel puțin la fel de categoric ca și acela ilustrat de adversari. Nici Densusianu, nici Dragomirescu nu au putut în consecință recunoaște valoarea unor opere de artă altfel decît din perspectiva unei ideologii constrîngătoare, la primul simbolismul de nuanță energetică și la al doilea clasicismul academizant și tradiționalismul incomprehensiv. În acest sens, am socotit că actul critic este acum mai mult decît oricînd un act literalmente în serviciul ideologiei literare prin răsturnarea justului raport dintre estetic și ideologic. Aceasta nu înseamnă prin urmare că e posibilă o critică adevărată în afara ideologiei, ci numai că în epoca de care discutăm criteriile ideologiei literare n-au fost expresia reală a procesului de evoluție artistică, ci mai curînd expresia unor preocupări extraestetice, indiferente practic față de acoperirea lor estetică.



Scanned with OKEN Scanner

În chip paradoxal, confuzia s-a datorat disocierii gratuite a valorilor, nu în metodica valorizării critice, unde era cu totul necesară și unde tocmai că n-a fost realizată, ci în sinteza lor artistică firească. Inadecvarea abordării din această perspectivă a dus la selectarea operelor prin valori ideologice nesublimate, în majoritatea cazurilor, în valori estetice. Iorga l-a pus alături de un Sadoveanu pe Vasile Pop, iar Ibrăileanu l-a supradimensionat pe Spiridon Popescu ; în chip ciudat, un Densusianu nu i-a putut priza tocmai pe autenticii reprezentanți ai simbolismului și, în sfîrșit, Dragomirescu se lăuda a-l fi înlocuit pe Goga prin mai curînd modesta liră a lui Cerna. Sînt doar exemple de obișnuită miopie critică acestea ? Credem că nu putem reduce sensul lor doar la acela al unor erori de ordin personal, că dimpotrivă ne aflăm în fața limitei de ordin social și cultural a unor ideologii mai mult sau mai puțin retardatare. Intenționat, respectul specificității artei nu lipsește, ba la un Densusianu sau Dragomirescu el este și destul de amplu teoretizat. Dar dincolo de bunele intenții, noi descifrăm sau vrem să descifrăm realități.

Cît de puternică a fost și a rămas pînă la declanșarea primului război și pînă la unirea din 1918 această presiune a problemelor ideologice asupra celor literare o demonstrează și tacita toleranță a lui Maiorescu față de mișcarea sămănătoristă, cu consecințele ei practice : înscăunarea lui Simion Mehedinți ca director al *Convorbirilor literare* în 1907 și tot atunci orgolioasa dizidență a lui Mihail Dragomirescu, a cărui pledoarie pentru autonomia artei și deci pentru interpretarea operei de artă sub raport estetic își va dezvălui cu timpul predilecția, la fel de partizană, pentru o artă clasică, în contradicție aproape integrală cu drumul veritabil și fecund al evoluției moderne a literaturii.

Chiar dacă sensul autentic al relației dintre estetic și extraestetic n-a fost întotdeauna respectat, statutul criticii și-a dobîndit acum în mod definitiv coordonata lui fundamentală de ordin pur ideologic. Căci critica, așa cum am subliniat mereu, este în mod inevitabil, prin esența ei, un act al opțiunii omenești pentru valorile conforme cu o ideologie proprie. Numai că de aici nu tre-



Scanned with OKEN Scanner

buie conchis în sensul dogmatismului îngust și al exclusivismului exagerat, fiind în firea lucrurilor ca o operă de artă să nu exprime totdeauna ideologia criticului, dacă această ideologie însăși nu este de la sine generoasă și comprehensivă. Delimitarea criticului de orientarea unei opere nu trebuie lăsată să impieteze asupra judecății de valoare, condiția valorii consistînd nu în compatibilitatea operei cu ideologia criticului, ci în puterea ei de a-și manifesta artistic tocmai o ideologie proprie, a cărei singură compatibilitate dialectică nu e decît aceea care se rezumă în marele determinism complex al propriei geneze. A te interesa de ideologia operei înseamnă deci a pune în lumină intensitatea și esențialitatea ei umană interpretate inerent de pe pozițiile unei clase sociale. A-i contrapune propria ta ideologie rămîne de asemenea legitim, dar a o condamna pentru neconcordanță constituie cu siguranță o eroare, pe care doar o critică marxistă, dialectică o poate evita și depăși prin perspectiva genericității ei umane. (Vezi *Manuscrisele economico-filosofice* ale lui Marx și *Estetica* lui Lukács.)

Scanned with OKEN Scanner

# V AUTONOMIA ȘI MILITANTISMUL CRITICII

1 MILITANTISMUL CRITICII ESTETICE

2 SEMNIFICAȚIILE INTELECTUALE ALE CRITICII

3 DE LA CRITICA ARTEI LA ARTA CRITICII

4 CONCLUZII ȘI INTERPRETĂRI ISTORICE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

## 1. MILITANTISMUL CRITICII ESTETICE

Realizarea prin războiul din 1916—1918 a cîtorva din idealurile naţionale, sociale şi politice, preconizate insistent în anii ultimelor trei-patru decenii, aduce critica în faţa unor noi preocupări. Fără a-şi pierde cîtuşi de puţin statutul său ideologic inerent, critica tinde să-l apropie de sensul mai concret al evoluţiei estetice şi literare, corobo-rîndu-l totodată mai atent cu sensul însuşi al procesului de dezvoltare a structurilor politice şi sociale. E Lovinescu construieşte de exemplu o sociologie a mutaţiilor revoluţionare ale societăţii româneşti şi o aşază imediat la temelia unei ideologii estetice al cărei ax devine lupta pentru înnoire şi modernizare a literaturii dintr-o ineluctabilă necesitate de sincronizare cu ritmul evoluţiei politice şi sociale. Faptul este cu totul semnificativ din două puncte de vedere : întîi pentru că demonstrează caracterul inerent ideologic al gîndirii critice şi în al doilea rînd pentru că ilustrează o fericită adecvare a acesteia din urmă cu sensul progresiv al dezvoltării noastre sociale. Este o concordanţă pentru prima oară reuşită între ideologic şi estetic, ceea ce ne explică fără îndoială succesul strălucit al acţiunii militante lovinesciene.

Ca să ajungă însă la aceste perspective angajate, combative, gîndirea criticului a parcurs mai multe trepte, a căror succesivă transformare alcătuieşte un destin de mare dinamism. Ele trebuie urmărite negreşit tocmai în

dialectica evolutivă ce le caracterizează. Primul moment al criticii lui Lovinescu este marcat puternic de impresionism. Sub influența vie a lecturilor franceze și mai apoi a unui strîns contact direct cu autoritatea critică a lui Emile Faguet, accentuata preferință pentru fenomenul artistic al expresiei și al gîndirii galice l-au îndreptat pe criticul român spre maniera sceptică și elegantă a stilului impresionist. El este cel dintîi reprezentant la noi al unei astfel de modalități stilistice și critice, chiar dacă opera ca și ideile lui Anatole France, Jules Lemaître și Emile Faguet sînt cunoscute și adesea amintite mai de mult, cum am văzut deja, de Dobrogeanu-Gherea. Căci Lovinescu dă sugestiei impresioniste o întrupare practică și, pînă la sfîrșit, originală. Pornind de la relativismul atitudinii, al judecății de valoare, adesea afirmat în plan principial, el întreprinde în realitate un gest de mare combativitate și intransigență critică : respinge foarte hotărît mișcarea sămănătoristă, în numele unor idei a căror forță categorică și absolută nu este pusă cîtuși de puțin sub semnul întrebării. Volumele cu titlul sugestiv *Pași pe nisip* înfățișează limpede această atitudine paradoxală. Pagini de un acut angajament polemic se văd asociate unor declarații ca aceasta : „eu nu fac critică cu certitudini apocaliptice sau de doctrină. Sunt un simplu cetitor ce-și are senzațiile lui, străbătînd o carte ; pe acestea le dau drept ceea ce pot valora. Altceva mai mult nu vreau și, după părerea mea, nici nu se poate voi.“[1] Justificarea teoretică a unei critici de „senzații“ e luată integral din recuzita criticii franceze : frumosul fiind subiectiv, nici actul critic nu poate să fie altfel. Criticii defectelor îi este preferată o *critique des beautés* : „Rolul criticii la noi trebuie să fie prin excelență, cordial și simpatic, pentru a putea atrage și lumina pe un public ce e înstrăinat întrucîtva de arta națională“[2]. O asemenea critică simpatetică și comprehensivă se confundă în concepția tînărului Lovinescu cu însăși critica de tip artistic : „Critica nu e o știință și nici nu există o critică științi-

[1] E. Lovinescu : *Pași pe nisip*, vol. II, Tipografia M. Saidman, Fălticeni, 1906, p. III.

[2] Idem : *ibidem*, p. 25.



Scanned with OKEN Scanner

fică sau dogmatică... Critica este o artă și prin urmare cere multe din calitățile pe care le are artistul. Între aceste, printre cele dintîi se află și puterea de simpatie și de entuziasm. Criticul nu trebuie să fie o ființă rece și gravă, cum se închipuie de obicei. Gravitatea cuvintelor ascunde adese sterpiciunea sufletului. Dimpotrivă un critic trebuie să fie prin excelență impresionabil și vibrant. El trebuie să aibă nu numai priceperea minții ci și pe cea a inimii."[1]

Că afirmații ca acestea nu se potriveau prea bine sau nu se potriveau deloc cu sensul unei atitudini militante avea să înțeleagă foarte repede și Lovinescu. Schimbarea de accent sau de accepție se impunea. Cînd în 1909 criticul polemizează cu Dragomirescu, soluția va fi descoperită : impresionismul nu e doctrină sau, dacă este și doctrină, nu e doar atît ; el este mai curînd o tehnică a analizei și a formulării critice, care constă întîi într-o simplificare a varietății operei la o impresie coagulantă și în al doilea rînd în exprimarea ei subliniată și reliefată prin procedee literare, într-un cuvînt, impresia esențială manifestată prin expresie artistică. Cum am analizat deja întîmpinările lui Mihail Dragomirescu, să urmărim acum argumentația lui Lovinescu. Ea pleacă de la afirmarea autorității necesare sub raport moral a criticii, căci „pentru a ne lăsa pătrunși de cuvintele cuiva nu e de ajuns să le găsim numai frumoase, ci trebuie să le presupunem o greutate, înaintea căreia să ne închinăm". Fundamentul impresiilor nu-l poate oferi decît probitatea etică a criticului, iar autoritatea e la rîndul ei expresia firească și directă a acesteia : „dacă criticul nu se străduiește să-și închege o părere obiectivă, neschimbată și sprijinită pe toate canoanele estetice, părerile lui rămîn numai niște impresiuni, uneori foarte fine și subtile, dar în definitiv nu mai întemeiate decît cele ale noastre, ale tuturor. Le putem gusta fără a crede în ele. Îndărătul lor nu zace nici o autoritate ; și adevărata critică purcede de la un principiu de autoritate". Rezumînd aceste imputări la adresa impresionismului, imputări cu care se declară de acord, Lovinescu ține să afirme însă categoric că im-

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, pp. 197—198.

presionismul este totuşi altceva. „Menirea criticei“ fiind „tocmai de a ne da oarecum reprezentarea grafică a fiinţei morale a scriitorului“, e necesar ca elementele diverse ale operei şi ale personalităţii autorului să fie cu atenţie reduse la esenţial. A concentra, a selecta şi a sintetiza portretul interior — iată deci operaţiile criticii impresioniste. Chiar dacă nu e vorba de o singură *„faculté maîtresse“*, zice Lovinescu, e vorba totuşi de anume însuşiri fundamentale, dominante care urmează a fi depistate. „A merge de-a dreptul la aceste centre subsumătoare, de unde pleacă lumina spre periferii, a le studia, dîndu-le adevăratul lor înţeles, a ocoli tot ce nu e semnificativ, a face, într-un cuvînt, acest procedeu de simplificare atît de firesc şi necesar este tocmai menirea criticii impresioniste.“[1] E demonstrată astfel, după Lovinescu, compatibilitatea autorităţii cu impresionismul, interpretat doar ca o simplă tehnică şi separat de critica relativistă.

Dar procedeul selectării şi reducerii la unitate nu e singurul, căci „nu e de ajuns să prinzi notele caracteristice ale unei opere de artă, ci, după ce le-ai prins, trebuie să le pui într-o lumină potrivită, măritoare chiar, care să le dea întreaga lor valoare, întregul lor relief. De aici şi nevoia criticului impresionist de a căuta icoane, adevărate oglinzi ce culeg din toate părţile lumina pentru a o răsfrînge apoi într-o singură jerbie, deosebit de puternică.“ Exemplul cel mai reprezentativ este Faguet, căruia autorul îi schiţează un portret de mare simpatie intelectuală, din ale cărui note se confirmă definiţia strict tehnică a criticii impresioniste. Recunoscînd că există totuşi un impresionism doctrinar, întemeiat pe relativitatea şi subiectivitatea ireductibilă a cunoaşterii, Lovinescu mărturiseşte în acelaşi timp a fi utilizat un înţeles deosebit al termenului, fără a-l pune în raport de opoziţie cu dogmatismul, ba chiar îngăduindu-i să se „logodească“ fără greutate cu acesta. Dar el împinge lucrurile şi mai departe, dînd noţiunii o accepţie şi mai paradoxală în baza căreia impresionismul devine. cel puţin cîteodată, cel mai aprig dogmatism : „Impresionismul fiind o concentrare

[1] E. Lovinescu : *Impresionismul în critică*, în *Convorbiri critice*, 25 iunie 1909, pp. 421—423.



Scanned with OKEN Scanner

cît mai mare și mai aleasă a părerilor ce putem avea despre o lucrare de artă, și cîteodată reducerea lor la una singură, este așadar nu numai antiteza relativismului și scepticismului critic, ci chiar uneori, în mîini prea viguroase, devine și de un dogmatism și de un schematism destul de primejdioase. Căci reducînd, unii prin puterea intuiției iar alții printr-o laborioasă îndeletnicire pe un scriitor sau o operă de artă la una sau la cîteva idei centrale, criticul impresionist nu numai că *afirmă* aceste idei, ci căutînd să le dea o adevărată valoare le pune într-o lumină și mai crescută ; el dogmatizează și cîteodată poate chiar tiraniza." Ceea ce este mai surprinzător decît orice aici e faptul că nici intuiția nu este menținută în rolul ei de instrument al descifrării elementelor esențiale, de vreme ce același rezultat poate fi obținut și prin mijloace mai laborioase. Deși problema are implicații decisive evidente, E. Lovinescu scrie doar atît : „Acum că impresionismul poate izvorî dintr-o intuiție artistică, sau numai dintr-o migăloasă cercetare — aceasta e altă chestiune nu de fond, ci de împrejurări și de amănunt, asupra căreia nici nu mă opresc"[1], afirmație care, să recunoaștem, eludează, mai curînd decît elucidează chestiunea.

Dacă din mai multe puncte de vedere ideile „impresioniste" lovinesciene evoluează deseori spectaculos, cum am văzut și cum vom mai vedea, o singură convingere rămîne neștirbită pentru el : aceea cu privire la condiția fundamental artistică a criticii. Folosind formula unui critic francez puțin cunoscut, Emile Montégut (1826—1895), Lovinescu definește critica drept o „a zecea muză" : „acum, ca și oricînd, privesc critica ca o artă. Nu, desigur, *arta de a alege între mai multe minciuni*, după cum spunea Jean-Jacques Rousseau, ci arta de a alege, între mai multe aparențe, aceea care e mai îndreptățită de a fi adevărul."[2] Critica actualității, spre deosebire de istoria literaturii, e supusă celor mai neașteptate avataruri, jocului impresiilor deseori capricioase. Ea trebuie să știe

[1] E. Lovinescu : *În jurul impresionismului în critică*, I și II, în *rev. cit.*, 25 august și 25 septembrie 1909, pp. 558—563 și 573—578.

[2] Idem : *Critica și istoria literară*, în *Convorbiri literare*, nr. 10/1910, p. 1066.

totuși să aleagă dintre ele pe acelea care se apropie mai mult de adevărul și realitatea artei. Deși timpul oricum face selecția valorilor, critica trebuie să-i însoțească și să-i ușureze acțiunea printr-o comprehensivă intervenție în chiar destinul actual ce și-l constituie literatura. „Dar, în afară de această înrîurire momentană, care poate fi măruntă privită sub raza veșniciei, dar de care trebuie să se țină seama într-o lume deprinsă a nu trăi nici în trecut nici în viitor, ci în clipa de față, critica poate avea un cuvînt hotărîtor în împrejurări mai însemnate. Pentru un răstimp dat, ea poate da o îndrumare fericită unei literaturi, doborînd spiritul fals, ea poate tăia un drum nou, întipărind o înfățișare sănătoasă a unei întregi epoci.“ Nostalgia unei critici de direcție se strecoară astfel printre rînduri, complicînd prin altă contradicție înțelesul consacrat al criticii impresioniste. Dar dacă acesta este mai cu seamă rolul trecător, utilitar, pragmatic al profesiunii critice, nu înseamnă că ea n-are dreptul să aspire la eternitate. Acest drept i-l garantează tocmai caracterul ei de artă. „Critica e o *artă*. Cînd zic artă nu mă gîndesc numai la dibăcia, la îndemînarea cu care se adaptează niște principii generale, de ordin științific, la cazuri particulare, după cum de pildă e medicina sau pedagogia. Ea e un gen literar, ca nuvela, de pildă, în slujba căreia se folosesc aceleași însușiri sufletești, aceeași putere de observație, aceeași firească pornire spre ce e frumos, aceeași emotivitate lesne de pus în mișcare.“ Amintind de polemicile pe care le-a avut pe această temă și declarînd că a rămas „la aceeași părere“, Lovinescu își reia argumentația mai veche cu privire la impresionism : „Privesc *impresionismul* așa cum e privit în artă, în pictură sau chiar în literatură, ca un procedeu ce ne îngăduie ca sub forma cea mai concentrată să trezim un cît mai mare efect. El intră deci în categoria mijloacelor tehnice de realizare artistică, și nu atîrnă de nici o doctrină filosofică.“

Este prilejul pentru Lovinescu de a preciza mai bine diferența dintre critică și istorie literară. Cea din urmă studiază opera de artă „căzută în domeniul documentelor istorice“ din puncte de vedere foarte numeroase, situînd-o în ambianța timpului în mod obligator, căci „între litera-



Scanned with OKEN Scanner

tură și epocă e [...] o oarecare legătură, ce nu se cade a fi lăsată la o parte ca ceva fără de folos". Dar, adaugă imediat autorul, „în aceste pagini mă gîndesc numai la critica dezbrăcată de orice erudiție și de orice privelişte istorică ; e critica ce se găsește deodată în fața unei opere contimporane, care cere să fie pricepută și simțită. Această critică, după părerea mea, se cuvine să fie directă, lipsită de ocoluri zadarnice." Definind-o pe aceasta prin cele două operații, a simplificării și a reliefării, Lovinescu consideră că ea se apropie de arta romancierului, căci și ei „i se cere mai întîi darul de observație, de analiză și într-o măsură oarecare și cel de sinteză. În al doilea rînd i se cere talentul literar, adică putința de a da sub o formă strălucitoare, convingătoare, sub icoane cît mai puternice, ideile, care, lăsate sub înfățișarea lor rece și abstractă, nu fug de pe buze pe buze, din inimă în inimă."[1]

Asupra diferențelor dintre critică și istorie literară va reveni Lovinescu în lecția de deschidere ținută la Universitatea din București în același an cu gîndurile de mai sus, adică în 1910. Este de reținut întîi de toate statutul de soliditate și de certitudine pe care autorul îl conferă și mai limpede de astă dată cercetărilor istorice. Critica de actualitate înfruntă cele mai diverse presiuni și contingențe, ceea ce o împiedică aproape totdeauna să parvină la o judecată obiectivă. Pyrronismul estetic s-a născut dintr-o asemenea împrejurare de nedepășit, după părerea vorbitorului. Dar la aceasta se adaugă și faptul că „nu putem fi siguri anume de impresiile noastre estetice, atît timp cît nu sunt controlate în sourgerea vremii". „Fenomenul estetic ca și fenomenul social scapă mai totdeauna unei judecăți obiective, în momentul producerii lui. Nu suntem pregătiți să-l privim cu stăpînire de sine, să-l pătrundem, să-l comparăm, și să-l rînduim față de alte fenomene de aceeași natură. Pe de altă parte vioiciunea impresiei ne ridică putința de a-l îmbrățișa sub unghiul veșniciei, pe de alta, prin actualitatea lui, el pune în joc o mulțime de elemente afective, o mulțime de resorturi ale sufletului nostru, străine cu desăvîrșire de *artă*."

---

[1] E. Lovinescu : *A zecea muză : critica*, în *rev. cit.*, nr. 6/1910, pp. 699—707.



Scanned with OKEN Scanner

Aceasta nu scade însemnătatea criticii, ci dimpotrivă, i-o subliniază, „căci, domnilor, nu e ușor de a avea cel dintîi o părere. Răspunderea morală pe care și-o ia criticul e vrednică de cinstirea noastră.“ Mai mult chiar, „un critic e un militant ; el e un soldat în ținută de campanie, pe terenul cultural ; el e un semănător de idei“. Opiniile lui sînt însă relative, ceea ce-l face pe Lovinescu să compare critica de actualitate cu politica. „Dar după cum deasupra politicei se încheagă încetul cu încetul o știință, *sociologia,* deasupra criticii se încheagă altă știință, care nu e decît *istoria literară.*“ Caracterul științific al acesteia e conferit de obiectivitatea ce se naște prin colaborarea timpului : „Un critic și-a spus părerea despre o operă de artă ; un altul l-a urmat ; apoi alții mulți. Opera de artă a ajuns în domeniul public ; fiecare critic și-a arătat cuvîntul. Încetul cu încetul, aproape pe nesimțite, ciocnindu-se părerile între dînsele, înlăturîndu-se ce este neîntemeiat, se încheagă o judecată definitivă, care cu trecerea vremii se impune ca un adevăr obiectiv tuturor generațiilor ce vin mai tîrziu. Astfel se clădește, domnilor, istoria literaturii unui neam.“ Prin contribuție colectivă, judecata literară se corectează în asemenea măsură încît „greșelile sunt așadar aproape cu neputință“.

Dar funcțiunile istoriei literare nu se limitează numai la înregistrarea verdictelor pe care le consacră timpul. Ea e chemată de asemenea să urmărească evoluția unei literaturi în întregimea ei organică, iar nu ca sumă de individualități izolate, să descifreze cauzele fenomenelor literare, studiindu-le genetic și să cerceteze efectele și consecințele prin care orice epocă își supraviețuiește. În sfîrșit, istoria literară își pune și problema corelațiilor dintre fenomenul literar și celelalte fenomene și manifestări umane. „Oricît ar părea de slobode, aceste fenomene sunt într-o legătură oarecare ce nu trebuie lăsată la o parte. Fenomenul cultural, fenomenul social ca și fenomenul economic nu pot fi despărțite de fenomenul literar.“ Această recunoaștere exactă a determinismului îi va deschide drum lui Lovinescu către elaborarea teoriei sincronismului. Deocamdată însă ea privește numai preocupările specifice ale istoricului literar, prin care aspirația ști-



Scanned with OKEN Scanner

inţifică a criticului se poate preciza şi satisface. „Dacă în judecata operelor de artă e mai la adăpost decît criticul şi nu poartă torţă luminatoare, el (istoricul literar — n.n. Fl. M.), are putinţa şi datoria nu numai de a judeca aceste opere de artă, ci de a le şi lămuri prin atîtea pricini ascunse, de a le cerceta în urmări şi efecte, el are putinţa şi datoria de a le aşeza în timp şi spaţiu, de a le da perspectiva cuvenită faţă de întreaga literatură universală, — aceasta departe, de orice îndemnuri sentimentale. El e în măsură de a face *ştiinţă*.“[1] Istoria literară ar fi deci complementul necesar al criticii, limitată mai cu seamă la aproximaţii provizorii, al căror rost este de a crea repere pentru schimbul de opinii şi implicit pentru destinul operei. Prin chiar natura ei, critica tinde spre istoria literaturii.

Incertitudinile pot degenera uşor într-un personalism destul de abuziv. La adăpostul cam comod al drepturilor subiectivităţii, critica se transformă nu o dată în instrumentul pasiunilor dezlănţuite. Lipsa principiilor de orientare conduce evident la bunul plac. Asemenea manifestări erau departe de a fi străine criticii din epoca lui Lovinescu, ceea ce l-a făcut treptat să-şi reconsidere poziţia. „Critica a ajuns astfel, scria el în 1914, un fel de transpunere pe hîrtie a clevetirei zilnice cu care ne chinuim viaţa. Ea nu mai are nici o întretăiere cu literatura : artistică nu e fiindcă nu e scrisă de artişti ; îndrumătoare nu e fiindcă nu e făcută de oameni cu o directivă ; informativă nici atît, pentru că nu porneşte dintr-o sinceră nevoie de a lumina pe alţii. Ea intră mai mult în rîndul manifestărilor pasiunilor omeneşti, după cum e şi ziaristica politică. A lăuda pe unul şi a bîrfi pe altul, a nimici ceea ce *e* şi a crea ceea ce *nu e*, iată rostul la care e strîmtorat un gen literar, care, neputînd fi nici artă nici ştiinţă, lunecă în tulburea *bolgie* a îndeletnicirilor zadarnice.“[2] În acelaşi an, 1914, într-un articol cu caracter de bilanţ, intitulat *Zece ani de critică*, E. Lovinescu se supune unui semnificativ examen de conştiinţă. Reamintind

[1] E. Lovinescu : *Critica şi istoria literară*, *loc. cit.*, pp. 1066—1074.

[2] Idem : *„Cronici literare“ de Ion Trivale*, în *Noua revistă română*, 9—16 noiembrie 1914, p. 200.



Scanned with OKEN Scanner

mai vechea lui părere despre imposibilitatea obiectivității critice, declară : „Atunci mă bucuram ; acum însă îmi pare rău. Mai mult decît atît : o privesc ca pe o nefericire.“ Cum niște principii estetice stabile nu pot conferi criticii statutul de știință exactă, ele trebuie înlocuite printr-un principiu moral a cărui importanță este chiar mai mare decît arta și talentul criticului : „Gustul și moralitatea noastră cîntăresc mai greu decît forma frumoasă sub care ne exprimăm convingerile [...] Nevoia de a spune frumos trebuie înlocuită prin nevoia de a spune cinstit.“ Impresionismul este totuși menținut ca nefiind deloc incompatibil cu convingerea, desigur sub rezerva garanției sale etice. El este doar o tehnică a reducerii la unitate și a expresiei literare, necesară întrucît, în lipsa adevărului științific, impresia urmează a fi „întărită prin toate resursele artei ce sensibilizează ideile“.

Interesant e însă faptul că aspectul artistic al criticii i se pare lui Lovinescu a nu mai fi acum „un imperativ categoric“ : „Cu cît trece timpul, cu atît mă conving că peste frumos se ridică adevărul și, în lipsa unui adevăr obiectiv, credința noastră luminată, sinceră, în ceea ce luăm noi drept adevăr. Dacă criticul e și un artist, cu atît mai bine. El trebuie însă să fie numaidecît un om moral, sub pedeapsa zădărnicirii întregei sale activități. Un scriitor lipsit de bună-credință nu are ce căuta în critică.“ Concluzia fiind că două sînt condițiile decisive și indispensabile ale criticului și anume gustul și cinstea intelectuală, Lovinescu notează fără echivoc : „E mai folositoare părerea sinceră a celui din urmă cititor decît șiretenia sclipitoare a celui dintîi dintre pamfletari“. Apar aici două motive permanente ale atitudinii lui Lovinescu : pe de o parte exaltarea caracterului și a moralității criticului, iar pe de alta distanțarea și aversiunea față de pamflet. Căci cel din urmă i se pare autorului a deforma cu totul violent menirea autentică a criticii contemporane : „Un vînt de vrajbă și de ură suflă în critica română — un duh de înjosire și de călcare în picioare a celei mai dezinteresate năzuințe din cîte i-au fost date omului : creația artistică“. Aceasta trebuie întîmpinată însă dimpotrivă cu „simpatie înțelegătoare“, căci „credința că o



Scanned with OKEN Scanner

statuie nu se poate ridica decît din fărîmăturile unei alte statui e o deşertăciune". Unica luptă admisibilă între creaţiile intelectuale rezultă doar din existenţa lor : „A face o operă de artă înseamnă a face o afirmaţie, ce nu poate să nu se lovească de altă afirmaţie, ceea ce însă nu justifică o atitudine de ură şi de învrăjbire : „Sub nici un cuvînt critica nu trebuie pusă în slujba unei uri personale cum e la noi"[1]. „După două zeci de ani de critică", referindu-se la textul din 1914, Lovinescu conchidea : „După alţi zece ani, nu mai avem aproape nimic de adăugat la aceste rînduri. Evoluţia s-a înscris tot mai mult în sensul căutării pasionate a certitudinii."[2]

O importantă mărturie ne-o oferă un articol despre Titu Maiorescu din 1915. Criticul se arată la un moment dat adeptul unei critici vaste şi complexe, apropiate pur şi simplu de conceptul criticii complete a lui Ibrăileanu. Iată aceste rînduri foarte grăitoare : „Orice operă literară trezeşte în noi felurite probleme. Nu e de-ajuns s-o «judecăm» ; trebuie s-o studiem în amănunte ; s-o aşezăm în timp şi în spaţiu ; s-o punem în legătură cu spiritul vremii şi cu evoluţia întregei noastre literaturi ; s-o cercetăm în înrîuriri ; în izvoarele şi în elaborarea ei ; să-i aplicăm grăuntele de ştiinţă, pe care ni-l dă estetica şi răsunetul de emoţie ce-l trezeşte în sufletul criticului. În critică, se întretaie speculaţiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică şi cercetarea biografică, puţinele criterii sigure scoase din studiul comparativ al literaturilor şi tălmăcirea artistică a senzaţiilor noastre dinaintea operei asupra căreia ne oprim. Critica e ştiinţă, istorie şi poezie."[3] Nu e prea greu de observat aici aceeaşi „căutare pasionată a certitudinii". Textul constituie sinteza observaţiilor lovinesciene cu privire la statutul criticii, ceea ce nu înseamnă însă şi schimbarea

---

[1] E. Lovinescu : *Zece ani de critică*, în *Critice*, *vol.* III, Editura Flacăra, 1915, pp. 229—235.

[2] Idem : *Douăzeci de ani de critică*, în *Critice*, vol. VII, Editura Ancora, 1923, p. 6.

[3] Idem : *T. Maiorescu*, IV, în Flacăra, 26 septembrie 1915, p. 530.



Scanned with OKEN Scanner

atitudinii de neîncredere în posibilitatea obiectivității critice pe altă cale decît prin înalta calitate etică a criticului.

De la aspirația spre certitudine pînă la stabilirea cîtorva principii directoare era un drum pe care autorul avea să-l facă totuși fără nici o întîrziere. În 1924—1925 apar cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne*, care cristalizează, demonstrînd-o pe larg, concepția lui Lovinescu despre sincronism, concepție pe care autorul o va aplica și adapta îndată la *Istoria literaturii române contemporane* din 1926—1929. În ultimul volum al celei de-a doua, problema criticii este din nou supusă analizei, din perspectiva mai complexă a „sistemului", nu însă fără a menține hotărît principiul garanțiilor morale care stau la temelia autorității critice : „pe lîngă talent, sensibilitate estetică, informație, erudiție și alte imponderabile, elementul esențial al autorității e de natură pur morală". Moralitatea se traduce mai exact prin caracter, a cărui absolută importanță și necesitate decurg tocmai din relativitatea normelor estetice : „Oricum ar fi talentul cu care s-ar amesteca, în absența unor principii de o natură universală și științifică, critica poate lesne devia din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate. Frîna acestei devieri prejudiciabile stă numai în caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua-credință și poza ; în critică, caracterul reprezintă unitatea de reacțiune estetică împotriva elementelor externe ce s-ar interpune între obiect și subiect." Misiunea este firește foarte dificilă, întrucît „omenescul se infiltrează involuntar și în jocul evaluărilor estetice ; dar e o măsură în toate și, fără discriminări minuțioase, publicul simte de-a dreptul dacă critica este o funcție a carierei, a ascensiunii sociale, a «combinațiilor», ori expresia sinceră și independentă fie a unui imperativ estetic, fie numai a unei conștiinți ce vrea să se lămurească pe sine".

Surpriza e de a-l descoperi acum pe Lovinescu convins de trebuința unui minim „dogmatism", nu evident în sensul afirmării categorice a „certitudinii estetice absolute", ci în sensul capacității lui „de a produce fluidul autorității". Conținînd „un element de fond, directiv, și



Scanned with OKEN Scanner

un element de expresie", dogmatismul înseamnă „raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil, oricare ar fi el". Chiar dacă normele, principiile pot fi contestate, nu prin valoarea lor în sine sînt de reținut aici, ci prin efectul psihologic provocat de ele. „Fixarea unui punct de orientare nu atrage după sine mai multă comprehensiune, ci, dimpotrivă, înseamnă o limitare de orizonturi și un izvor de nedreptăți. Sub raportul însă psihologic ca generator de autoritate — și critica, înainte de toate, e autoritate — prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului. Publicul reclamă certitudinea sau cel puțin impresia ei ; cînd simte la un critic o reacțiune identică în fața unei serii de opere legate printr-o notă comună, el se încrede și acordă autoritatea și, fără a fi în stare să distingă calitatea estetică a judecăților, rămîne în planul moral care impune. Aceasta e valoarea psihologică a dogmatismului, de orice natură ar fi, de cele mai multe ori în nici o legătură cu estetica." Pe de altă parte, dogmatismul are și o latură formală ce constă în siguranța tonului, „căci nimic nu impune ca tonul categoric : prin prestigiul uniformei, dar și prin fermitatea tonului cu care a cerut ceea ce nu i se cuvenea, căpitanul din Koepenik a golit odinioară casieria unui municipiu german"[1].

Analizîndu-și în 1932, retrospectiv, periplul devenirii sale critice, E. Lovinescu semnala tranziția de la impresionismul tinereții la dogmatismul mai ales formal al anilor maturității. El nu nega însă nici intervenția, cu timpul, a cîtorva principii literare precum acelea ale sincronismului și diferențierii sau al mutației valorilor estetice cu corolarul teoriei privitoare la evoluția genurilor literare, ținînd să menționeze însă că acestea au fost întotdeauna aplicate cu supletea necesară : „în faza modernismului, scrie el, s-ar putea constata existența unei infiltrații dogmatice în afirmarea principiului de diferențiere și, deci, de înnoire a expresiei artistice, fără ca ea să fi luat însă niciodată un caracter de exclusivitate ; în afirmarea teoriei genurilor literare din *Istoria literaturii ro-*

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, Editura Ancora, 1929, pp. 197—204.



Scanned with OKEN Scanner

*mâne contemporane* s-ar putea, de asemenea, identifica elementele unui dogmatism înfrînat de relativismul fundamental și de un oarecare spirit de ponderație, ce înlătură confuzia direcției unei linii cu însăși linia, a tendinței cu realizarea. Oricît de temperate ar fi, nu-i mai puțin adevărat că aceste principii conțin indicația precisă a nevoii de certitudine, singura care, în definitiv, susține demnitatea criticei în cadrul unor ocupații serioase." În ciuda unor recunoașteri ca acestea, criticul stăruie a crede că așa-zisul dogmatism al său rămîne totuși mai curînd formal, constînd dintr-un anume „ton de siguranță izvorît dintr-un gust literar, failibil, negreșit, dar încercat, prob și decis, în limitele experienței proprii". E transparentă peste tot convingerea că reazemul cel mai temeinic al activității critice îl reprezintă în definitiv moralitatea. Principiile pot fi necesare și utile, dar ele nu sînt mai puțin, desigur, discutabile și nu o dată foarte îndoielnice. Un singur punct rămîne fix, peste vicisitudinile existenței și peste inerentele mutații circumstanțiale : caracterul. Se înțelege astfel categorica aversiune a lui Lovinescu față de toate întrupările și implicațiile spiritului pamfletar, respins cu consecvență în favoarea autenticului spirit de dispută al polemicii și mai cu seamă al polemicii principiale.

Distincțiile din acest punct de vedere sînt importante pentru definirea mai exactă a spiritului critic propriu-zis. Impulsiunea pamfletară i se pare criticului a fi caracteristică pentru o fază de evoluție care descoperă în ea „expresia firească a unor pasiuni transformate în act înainte de a fi trecut prin zona deliberației intelectuale". Disponibilitatea talentelor originale ca și a limbii „susceptibile de mari virtualități de creație" a înlesnit proliferarea genului, „la noi mai bine ca oriunde". Deși nu i se poate contesta valoarea literară și nici originalitatea evidentă, pamfletul reprezintă totuși „un principiu de anarhie morală", țintind la răspîndirea unor profitabile confuzii : „în sînul unei societăți unde totul e prezentat ca fiind în descompunere, corupția proprie își găsește o diversiune, o scuză și chiar un scut". Cu toate că repulsia față de spiritul pamfletului i-a fost organică dintotdea-



Scanned with OKEN Scanner

una, E. Lovinescu s-a văzut el însuși acuzat de a-l fi cultivat. Interesantă și revelatoare pentru metamorfoza ideologiei criticului e explicația pe care ne-o propune el retrospectiv : „După primul sentiment de uimire, mi-a fost însă ușor să discern elementul de adevăr al acestei învinuiri, întrucît, practicat în dublul proces al unei simplificări și al unei amplificări, impresionismul conține virtual însuși germenele pamfletului, adică al caricaturii bazate pe surprinderea trăsăturii dominante a fizionomiei morale sau fizice, pentru a fi evidențiată prin izolare și accentuare". La vechile delimitări față de atitudinile doctrinare ale criticii impresioniste, iată acum și distanțarea față de ultima redută acceptată mai de mult : impresionismul înțeles ca simplă tehnică. Faptul este cu totul semnificativ pentru procesul general al reorientării criticii lui Lovinescu. Preferința lui merge categoric către polemică, din convingerea constantă că „prin simpla ei atitudine de detașare și indiferență, ironia conciliantă constituie un instrument polemic cu mult mai puternic decît violența ce-și trădează slăbiciunea și acordă o superioritate de poziție numai prin ton, în afară de orice considerație de amănunt asupra obiectului în discuție"[1].

Revenind mai tîrziu asupra spiritului pamfletar și a celui polemic, autorul va îmbogăți paleta de disociații, prin note cu caracter clarificator definitiv. Deosebirea dintre cele două „spirite" este cum vom vedea substanțială. Polemica „presupune liniște, stăpînire de sine, calcul și strategie", ea se cultivă „numai la temperaturi medii și chiar la rece", avînd „nevoie de nerv, nu însă și de nervi. Nervul e o calitate virilă, voluntară, dominantă și dominatoare ; el știe ce vrea și merge la țel precis ; slăbiciune feminină, nervii se dezlănțuie dezordonat, inegal și inestetic, pentru nimic și pentru orice, disproporționat." Prin detașarea lui față de obiect, spiritul polemic își conservă consecvent luciditatea, ceea ce îl ajută să surprindă cu exactitate slăbiciunea adversarului și s-o supună „ironiei binevoitoare", superioară în plan moral, dar suficient de activă pentru a „dizolva" preopinentul „mai sigur de-

[1] E. Lovinescu : *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, 1970, pp. 223—227.



Scanned with OKEN Scanner

cît toate otrăvile vehemenței". Dezinteresat de spectacol și de culoare, spiritul polemic „are un scop precis : trezirea în cititor, în opinia publică, a unei convingeri". Iată de ce el folosește evidența, nu o contrazice, colaborînd la stabilirea personalităților și a valorii lor, nu la distrugerea sau compromiterea acestora. Polemica fixează, nu periclitează. Ea „nu e arma spiritelor totalitare, ce-și subestimează adversarii, nu e, cu alte cuvinte, o măciucă, ci o armă suplă, o lamă logică, care nu bîjbîie dezordonat pe toată suprafața trupului apărat de platoșă, ci caută doar micul spațiu de inaderență a zalelor ; respectînd sau neținînd seama de rest, se implîntă numai acolo într-o lovitură definitivă".

De esență critică este și spiritul pamfletar, numai că el „nu pornește din rațiune, ci din sentiment" și deci „nu vrea să convingă, ci să miște". Din această cauză, el nu are nici pe departe durabilitatea celui polemic, întrucît „pe cît e de indestructibil elementul rațional, pe atîta elementul afectiv se risipește odată cu ambianța, în care s-a produs și a prins poate". El este tocmai „dușmanul cel mai serios al spiritului polemic, în sensul în care dușmanul de aproape e mai primejdios decît cel de departe". Ca și altădată, Lovinescu leagă explozia și răspîndirea spiritului pamfletar de o anume fază din evoluția culturii noastre, marcată de asemenea, concomitent, și de preponderența liricului. În amîndouă autorul vede „erupțiunile spontane ale unei emotivități brute", încheind printr-o concluzie dezabuzată și amară : „Caracteristic întregii noastre culturi, fenomenul producerii intensive a pamfletului la noi nu se explică prin apariția cîtorva temperamente explozive, ci prin prezența unei ambianțe morale care-l îngăduie, îl solicită și îl promovează, semn al unei faze de evoluție culturală, în care domină, fără alt corectiv, afectivitatea".

În raport cu spiritul critic, spiritul polemic nu este propriu-zis un „spirit", ci doar o formă sau un instrument al celui dintîi. „Neacționat de spiritul critic", el „nu reprezintă o valoare pozitivă ; e o moară care, în loc de grîu, macină vidul". Cît privește spiritul critic, singurul cu adevărat substanțial, acesta „este capacitatea de a exprima o judecată de valoare estetică, a cărei origină stă



Scanned with OKEN Scanner

în gust". Considerînd calitatea gustului drept un dat înnăscut, în „nici o legătură cu cultura, cu inteligența și cu atît mai puțin cu situația socială", Lovinescu scrie mai departe : „Prezența lui nu implică, dealtfel și prezența spiritului critic decît doar într-o stare larvară. Ajutat de forța creatoare, gustul dă pe artist ; ajutat de o cultură specializată, el dă pe amator, și de o cultură generală, adică în toate sensurile istorică, filosofică, el dă pe critic. Criticul este, prin urmare, un om de gust, ce-și poate raționa preferințele prin raportare la un mare număr de puncte de comparație luate și din istoria artei și din toate domeniile științelor morale."

La antipodul criticii și al polemicii, în ciuda oricăror posibile confuzii, pamfletul reprezintă cu adevărat un „spirit" propriu, încît disocierea lui de celelalte se impune : „Critica este expresia unui act intelectual și formulează o judecată de valoare sprijinită pe piloții argumentării logice ; pamfletul este expresia unei stări afective în nici o legătură cu logica și chiar cu adevărul, cu care poate uneori coincide, dar numai din întîmplare. Prin definiție, un pamfletar nu poate fi un critic ; viziunea lui e totalitară, fără nici un simț pentru nuanțe, singurele valabile în lumea morală, în serviciul căreia nu pune un gust precis și o disciplină intelectuală, ci o stare emotivă, o vibrație, o exaltare." Critica e deci o disciplină, pamfletul este „o artă, ca poezia lirică sau ca satira"[1]. Se observă numaidecît o diferențiere semnificativă între critică și artă, chiar dacă ea nu-l va conduce nicidecum pe Lovinescu la negarea integrală a caracterului artistic al celei dintîi. O distanță rămîne însă categorică și de nedepășit între ele, căci dacă „efecte literare se pot scoate din orice atitudine ; autoritatea critică nu iese decît din obiectivitate"[2], iar aceasta din urmă, la rîndul ei, nu se întemeiază decît pe moralitate. Tocmai dintr-o asemenea

---

[1] E. Lovinescu : *Spiritul polemic*, *Spiritul pamfletar* și *Spiritul critic*, în *Adevărul*, 27 august, 1 septembrie și 23 noiembrie 1937, p. 1, incluse în *T. Maiorescu*, vol. I, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", pp. 245—249 și 337—339.

[2] Idem : *Cuvinte pentru criticii mai tineri*, în *Mișcarea literară*, 4—11 iulie, 1925, p. 1.

concluzie s-au dezvoltat treptat rezervele lui Lovinescu față de pamflet și față de personalismul criticii impresioniste.

E semnificativ că în 1937 el se considera destul de vinovat de a fi propulsat prin chiar exemplul său acest personalism. Reamintind articolul din 1914, în care regreta absența „unor criterii precise care să îngăduie criticii de a se obiectiva, de a se apropia cît mai mult de știință", el notează în continuare : „Aspectul unei critici tulburate de dezlănțuiri pasionale mă îngrijora asupra soartei disciplinei pe care eu însumi contribuisem în tinerețe să o împing în domeniul individualist al artei". El recunoaște a fi legitimat prin atitudinea sa „toate variațiile de tonuri și toate fanteziile de impresii", dar adaugă : „cărora nu le impuneam decît frîna probității intelectuale". Surpriza cea mare, adevărată lovitură de teatru, e însă semnalarea falimentului acestei frîne și aspirația către criterii relativ impersonale : „Stînd în subiect și nu în obiect, supusă deci tuturor impulsiunilor de ordin temperamental, această frînă s-a dovedit însă curînd arbitrară. De aici, dorința de a abate critica din nisipurile mișcătoare al personalismului spre drumurile dominate de oarecari criterii impersonale... Punct de vedere la care am rămas și acum." Afirmațiile sînt limpezi și categorice și totuși mergem din surpriză în surpriză. Căci nu criterii și principii cît de cît impersonale ne oferă criticul în continuare, ci tot aceeași „frînă" socotită hotărît falimentară. Desigur, faptul nu ne poate face să uităm că nici principiile, nici criteriile invocate nu lipsesc. Ele sînt cele ce configurează în esența ei activitatea militantă lovinesciană. Dar autorul nu le readuce în discuție, ci se întoarce la mai vechea temă a moralității criticului, pusă firește într-un nou context de motivări și argumente ce se cuvin a fi reamintite.

Pe scurt convingerea lui Lovinescu este că, nefiind o știință, critica se întemeiază pe gust, calitate înnăscută, dar relativă, în funcție de epoci și de conjuncturi, supusă deci „la aproximații simțitoare chiar și în mîini pricepute și oneste, pentru că gustul e o ecuație personală, determinată de un element mobil". Cînd intervin însă nepriceperea și reaua-credință, rezultatele pot fi devastatoare.



Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă gust, criticii îi este poate chiar mai necesară probitatea intelectuală, căci dacă lipsa celui dintîi este în mare parte tolerabilă prin mutabilitatea infinită a valorilor, lipsa celei de a doua „e mai primejdioasă pentru că e mai ipocrită. Pe cînd nepriceperea este evidentă multora și, în definitiv, satisface o nevoie socială, lipsa de probitate știe păstra formele și tulbură apele.“ Lipsa gustului este egală cu sine și reacțiile ei devin în felul acesta previzibile. Criticul improb lucrează cu „convingeri streine“ și se manifestă așadar oportunist. Pericolul este în fine și mai mare cînd lipsa probității se conjugă cu un anume simț al relativității și nuanței, căci dacă o necinste declarată, transformată în cinism, se anulează de la sine prin însăși evidența ei, inteligența e prevăzătoare și combinativă și poate înșela cu oarecare ușurință. „Critica devine, astfel, precipitatul unor combinații obscure de ingrediente felurite, de impresii momentane, de reziduri sentimentale, de reacțiuni latente, cîteodată chiar cu aparențe onorabile.“ Pentru a da impresia imparțialității, sînt critici care pendulează periodic între opiniile cele mai contradictorii „față de operele succesive ale aceluiași scriitor“. Departe însă de a conferi vreo autoritate, această atitudine „deși mai onorabilă, nu e mai puțin dăunătoare în efecte decît lipsa de probitate intelectuală“.

Întreprinzînd această autentică psihanaliză a conștiinței critice, care ne demonstrează posibilitățile multiple ale incorectitudinii de a se infiltra insinuant în actul critic, E. Lovinescu nu ridică înaintea lor sus-amintita barieră a criteriilor obiective și impersonale, ci tot același element al ethosului personalității. „Împotriva acestor influențe ce atacă preciziunea instrumentului critic nu se poate lupta decît cu un singur remediu — și acela aplicabil destul de rar : conștiința profesională. Critica nu e posibilă decît odată cu dezvoltarea sentimentului exercitării unei profesii, cu tot ce conține ea ca obligație morală. Numai cînd criticul e profund convins că prin ceea ce scrie își creează destinul său propriu și nu pe cel al victimelor sale închipuite, cu alte cuvinte, cînd are sentimentul demnității și răspunderii sale profesionale — nu-



Scanned with OKEN Scanner

mai atunci poate spera să ajungă adevărat critic"[1]. De menționat rămîne însă faptul că de ineficacitatea unui astfel de criteriu se îndoiește Lovinescu însuși. Mai mult decît atît, întreaga demonstrație anterioară vine să dovedească tocmai dificultatea oricărui control în acest plan, deși nu-i mai puțin adevărat că demnitatea etică și intelectuală își lasă totdeauna urma asupra obiectivității criticului și implicit asupra calității lui.

Cînd în 1942, în cunoscutele confesiuni din *Cariera mea de critic*, E. Lovinescu va relua problema, soluția lui nu se va schimba : „Mai mult decît competență și talent, criticului i se cere conștiință profesională. Prin laudă și blam putînd deveni lesne un instrument de ascensiune socială, pentru a nu rămîne în categoria simplei publicistici, critica trebuie să se ferească de compromis, complezență, coliziune de interese, ca de o primejdie mortală. Ea trebuie să se bucure de o independență morală absolută ; date fiind condițiile vieții noastre publice, ea e o asceză. Nu poate fi nimeni critic fără respectarea acestui imperativ moral..."[2] Repetînd și cu acest prilej că moralitatea artistului nu e obligatorie, pe cînd a criticului — da, Lovinescu desăvîrșește în realitate procesul distanțării sale de impresionism, nu însă — după cum am mai subliniat și într-un alt context — fără a stărui să creadă în condiția artistică *specifică* a criticii. În ce constă această specificitate ? — iată ce merită să cercetăm în mărturiile de la maturitate ale autorului, care-i fixează opțiunile definitive.

Dacă în faza „tehnicii impresioniste", amplificarea impresiei prin mijloace literare constituia dovada cea mai importantă a caracterului artistic al criticii, în deceniul al patrulea Lovinescu încearcă să descopere o motivație mult mai adîncă. Ideea lui, cu totul insolită, este că arta se produce mai curînd din speculații decît din realități : „Într-un cuvînt, arta începe precis din momentul speculației personale, nu numai în domeniul expresiei, cum se crede, ci și în domeniul ideației, iar artistul intră în rolul

---

[1] E. Lovinescu : *Scrieri*, vol. II, ed. cit., pp. 569—572.
[2] *E. Lovinescu*, Editura Vremea, 1942, p. 216.

funcțiunii sale abia în clipa în care caută și, de vreme ce e artist, și găsește nu numai imagini noi pentru noțiuni vechi, ci și avîntul necesar pentru zborul planat al speculației intelectuale". La baza acestei speculații care e arta stă însă totdeauna o realitate sufletească de esență muzicală, încît nu „elementul noțional" luat singur conduce la ideea generală, ci numai împreună cu starea mai profundă și irațională ce declanșează mecanismul creator. Fenomenul e valabil și în critică : „Aparent raționalistă, mai ales în studiile de o argumentare mai susținută, cum ar fi, de pildă, în *Istoria civilizației române moderne*, punctul de plecare al acestei critice pornește din izvorul misterios al unor stări de conștiință iraționale, cinestezice, care, în momentul sortit de destin sau printr-un efort voluntar de creație, se limpezește într-o stare sufletească organică sau capabilă de a se organiza, după cum pe apele fermecate de dorința celui ce le fixează se încheagă icoana clară a ființei așteptate." Și criticul aduce la aceste observații și argumentul propriei experiențe : a simțit întotdeauna la baza fiecărui studiu „prezența unei stări sufletești unice, fără de care capacitatea de speculație verbală sau ideologică și, deci, de creațiune artistică este anulată ; ea constituie tonalitatea de bază, nota muzicală ce se strecoară în întreaga arborescență a construcției critice, pentru a-i organiza foșnetul într-o armonie perceptibilă". Revenind puțin mai tîrziu asupra problemei, Lovinescu recunoaște că există și spirite care lucrează prin inducție, spre a se ridica la considerațiuni generale, dar revendică pentru sine procedeul invers, nu fără a sublinia că evident la baza intuițiilor lui generatoare a stat întotdeauna și „latența unei activități intelectuale, de lectură, de reflexie". Totuși actul precizării lor prin expresie nu a fost rezultatul unui „efort speculativ" sau al unei „compilări erudite, ci o creațiune venită din regiunea muzicii interioare", încît s-ar putea pe drept cuvînt susține că „odată punctul inițial găsit, scriitorul devine, astfel, creațiunea propriei sale expresii"[1].

[1] E. Lovinescu : *Scrieri*, vol. II, ed. cit., pp. 98—102 și 370—371.



Scanned with OKEN Scanner

Criticile severe și, pînă la un punct, perfect întemeiate ce s-au adus acestei teorii[1] îl vor hotărî pe Lovinescu să renunțe sau măcar să nu insiste în părerea lui, încît într-un articol din 1942, inclus în conferința despre *Cariera mea de critic*, rediscutînd raportul dintre cele două noțiuni, *Creație și critică*, el va propune o soluție mai realistă. Afirmînd dreptul criticului de a face și literatură de imaginație, drept refuzat dintr-o comoditate a clasificării unice de către public, E. Lovinescu evidențiază altfel înrudirea celor două forme de activitate : „Critica modernă nu este o disecție pe cadavre, fără relații cu viața, nu e o scolastică uscată și o compilație de texte, ci este străbătută și de un spirit creator însuflețind viața cărților în raporturile lor multiple, la fel cu acțiunea scriitorului asupra vieții însăși". Iată de ce un critic nu are doar dreptul, ci chiar și datoria de a se exercita în planul propriu-zis al îndeletnicirii literare. Există bineînțeles și critici „în afară de orice condiție literară", dar aceștia sînt ideologi, în timp ce criticii mai noi sînt artiști „prin facultatea intuiției, prin sensibilitatea și prin darul expresiei artistice...". Pentru aceștia creația literară nu necesită decît „o readaptare la condițiile speciale ale genului", deci o disciplină pur tehnică, criticul fiind și el „ca orice talent : o disponibilitate, căreia i se cere o educație profesională"[2]. Nimic prin urmare despre fundamentele „muzicale" ale actului critic.

Dincolo însă de profunda înrudire dintre critică și artă, în care criticul continuă să creadă, el nu omite totuși faptul evident al transformării disciplinei într-o întreprindere mult mai complexă, reafirmîndu-și însă îndoiala că esența artei se poate prinde altfel decît prin intuiție și sensibilitate : „Tendința criticei moderne, se poate spune, în linie generală, s-a extins de la gramatică și arheologie la o serie de vaste investigații în toate domeniile științelor morale, în estetică, în psihologie, în etică, în istorie, în sociologie, în filologie, întrebuințînd cele mai

---

[1] Vezi mai ales Șerban Cioculescu : *Memorialistica d-lui E. Lovinescu*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 6/ 1973, p. 626.

[2] E. Lovinescu : *Creație și critică*, în *Vremea*, 11 ianuarie, 1942, p. 6.

variate metode de lucru, de la critica de text pînă la speculaţia estetică şi la metoda comparativă, izbutind să ştiinţifizeze multe din disciplinele ajutătoare, reducîndu-le la tabele statistice, afară de elementul esenţial al frumosului, aşa cum se întîmplă în mai toate domeniile. Esenţele nu se pot izola, defini, explica şi transforma în coeficienţi numerici. Nimeni nu ştie ce e poezia, după cum nu ştie ce e viaţa, deşi cu toţii le simţim într-un fel. . ." Iată rezumată poziţia lui Lovinescu şi chiar a propriei lui critici, căci este în afara oricărei discuţii că autorul teoriei sincronismului şi-a conturat cu timpul un sistem de norme şi principii pe care le-a avut întotdeauna în vedere, deşi dublate evident de gust, de spiritul de echilibru şi fineţe şi de un anumit relativism congenital ce nu i-a uzurpat, prin acte negreşit inoportune, puterea acţiunii militante. Sistemul s-a tradus prin aplicaţii laxe, tolerante şi adaptate devenirii literare, manifestîndu-se mai rar coercitiv şi mai frecvent prin indicaţii generale. În plus, el nu şi-a exprimat pretenţia de a elucida esteticul, fixîndu-se din contra într-un scepticism principial, întemeiat pe mutabilitatea generală a valorilor. Condiţia artistică a criticii devine astfel rezultatul neputinţei sale de a capta emoţia estetică şi mai ales frumosul pe alte căi decît prin intuiţie şi sensibilitate. Are dreptate Lovinescu deci să scrie, referindu-se la avatarurile propriei lui critici : „dacă cu timpul Muza şi-a acoperit graţia, în văluri mai severe, dreptul emoţiei mi-a rămas şi acum normativ în practica unei critice, care încearcă să intre în esenţa creaţiei artistice printr-o creaţie critică, supra-pusă celeilalte. . ."[1]

Judecînd acuma lucrurile dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare şi considerînd evoluţia criticii lovinesciene în ansamblul ei, trebuie să conchidem că echilibrul şi deci simţul măsurii au caracterizat în fond şi în acest domeniu opţiunile esenţiale ale criticului. El a văzut în critică o disciplină fundamentată iremediabil pe prezenţa gustului, dar nicidecum redusă la acesta, ci prelungită inerent, organic spre raţionalizarea necesară în lumina cîtorva

---

[1] E. Lovinescu, *vol. cit.*, pp. 207—208.

principii. „Această critică estetică se descompune, credem, în două elemente, unul referindu-se la percepție, adică la ceea ce se numește *gust* sau sensibilitate artistică, și altul la facultatea intelectuală de a analiza, element esențial tehnic. Critica integrală presupune posedarea ambelor însușiri, adică și a *gustului* și a putinții raționalizării lui"[1]. Artă prin elementul indispensabil al gustului, critica devine o disciplină teoretică prin obligația de a-și argumenta opiniile. Cum argumente nu se pot produce în afara raportării la principii, rezultă limpede că, dacă punctul de plecare în demersul critic este gustul, finalitatea lui o reprezintă motivația principială. Încît va trebui ca, reținînd convingerea lui Lovinescu despre înrudirea criticii cu arta, să mergem mai departe cu investigațile noastre spre a descoperi principiile generale ce-i configurează ideologia literară, explicitîndu-i în același timp întregul sens al acțiunii sale militante.

Pentru a spune lucrurilor de la început pe nume, să precizăm conceptele de bază ale ideologiei lovinesciene. Acestea sînt pe de o parte sincronismul și pe de alta diferențierea, apoi mutația valorilor estetice cu consecința sa privind distincta evoluție a genurilor literare și, în sfîrșit, principiul maioresciân al autonomiei normelor estetice în judecata de valoare. Le vom analiza pe rînd în liniile lor esențiale, atenți mereu la repercusiunile asupra criticii.

Deși are rădăcini încă din prima epocă a acțiunii antisămănătoriste a lui Lovinescu (1904—1905), principiul sincronismului a fost propus și formulat pe larg două decenii mai tîrziu, în cele trei volume din *Istoria civilizației române moderne*. Două cuvinte despre „rădăcini". Se poate spune că ideea sincronismului s-a deșteptat în critic din dorința de a opune luptei maioresciene împotriva „formei fără fond" o atitudine mai pozitivă și în același timp mai constructivă. Relativismul său de la debut este cu siguranță germenele spiritului conciliator, căci Lovi-

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, ed. cit., p. 48. Cf. și următoarele : „Cînd nu ai de spus despre o operă decît că e frumoasă, poți mai bine să nu spui nimic. Căci ceea ce interesează sunt motivele și nu faptul în sine. Frumusețea o simte oricine, explicația o dă numai criticul." (*Literatura și critica*, VI, în *Epoca*, 15 decembrie 1905, p. 1.)

nescu se arată tolerant față de înnoirile tematice pentru ca să ajungă repede apoi de-a dreptul la prozelitismul citadin. Deși prudent încă față de influențele moderne și promovînd deocamdată numai ideea unui „colț latin" al noii îndrumări ce se năștea emancipîndu-se din eminescianismul epigonic, tînărul critic nu e mai puțin decis în a respinge ruralismul sămănătorist și a recomanda atenția spre mediile citadine : „Literatura țărănistă e un gen literar, dar nu e singurul. Această credință nu știrbește deloc dragostea pentru clasele de jos, mila pentru suferințele lor, interesul sub raportul economic și politic pentru ceea ce ne-am obicinuit să numim *talpa țării*... Dar literatura unei țări nu trebuie să se mărginească aici. Ea trebuie să mai răsfrîngă și alte bătăi de inimă, alte gînduri mai înalte, alte griji, alte năzuințe, alte speculații intelectuale și sufletești, alte nuanțe, alte subtilități de simțire."[1] De reținut e că la baza acțiunii lovinesciene de promovare a unei literaturi moderne, citadine stă, în afara factorilor de natură pur estetică, convingerea într-o necesitate de origine sociologică. O evoluție ireversibilă în acest plan conduce la mutații corespunzătoare în ordinea tematică a inspirației artistice. Noua civilizație burgheză cere o literatură pe măsura ei, încît sămănătorismul se manifestă într-un sens reacționar, conservator, identic cu al junimismului politic.

Prima delimitare categorică de cel din urmă o operează criticul într-un articol despre Maiorescu din 1915. Comentînd teoria acestuia cu privire la „formele fără fond", el recunoaște că „e de dorit" desigur ca în procesul de constituire și evoluție a unei civilizații „forma să presupună și un fond", întrucît „o cultură trainică trebuie să aibă o temelie etnică și o trecere prin toate treptele formale ale progresului", dar dacă, dimpotrivă, forma este cea care precede fondul nu trebuie considerată „cu necesitate răufăcătoare", prematura ei apariție avînd o certă motivație sociologică. „Greșelile culturii române din întîia jumătate a veacului trecut au un temei istoric și psihologic." Neputința unei civilizații întîrziate de a re-

[1] E. Lovinescu : *Criza actuală a literaturii noastre*, în *Convorbiri literare*, nr. 12/1911, pp. 1407—1408.



Scanned with OKEN Scanner

face în întregime ciclul evoluției și necesitatea de a intra cît mai rapid în ritmul celor avansate dau naștere firește unor împrumuturi superficiale și formale, dar „superficialitatea este o lege psihologică a imitației", zice Lovinescu, iar imitația se limitează îndeobște la „sclipirile fazei din urmă". Totuși formele stimulează apariția fondului necesar, încît se poate spune că și „formele culturii române au fost [...] o necesitate pentru dezvoltarea fondului"[1]. Astfel descoperă criticul principiul „simulare-stimulare" pe care îl va formula limpede ca atare în 1920. Amintind și cu acest prilej poziția lui Maiorescu, el scrie : „Teoria pare riguros științifică : funcția creează organul și nu organul funcția. În biologie. În ordinea morală însă, și organul creează uneori funcțiunea." Evident, o formă fără fond constituie o simulare. Ea reprezintă însă și o stimulare a fondului : „Repetînd îndelung un gest, transmitem și sufletului o atitudine corespunzătoare gestului". Încît o formă fără fond nu trebuie să fie socotită numaidecît dăunătoare dezvoltării culturii. „Mai bine o pinacotecă rea decît deloc, mai bine un Teatru Național rău decît nici unul, mai bine o Universitate mediocră decît fără de universitate." În sprijinul ideii sale, Lovinescu se mulțumește să citeze faptele : formele au evoluat și s-au umplut de fondul corespunzător. Încheierea autorului se dovedește astfel logică, în ciuda aerului ei paradoxal : „O operă românească mediocră este un omagiu adus unor viitoare opere bune. E o forță în devenire. Cultul mediocrității naționale e prin urmare obligator pentru progresul culturii naționale."[2]

Concepția se rotunjește în *Istoria civilizației române moderne* pînă la proporțiile unui adevărat sistem ideologic și sociologic. Analizînd în primul volum *Forțele revoluționare*, în al doilea *Forțele reacționare* și formulînd în al treilea *Legile formației civilizației române*, E. Lovinescu face din lupta celor două grupuri mari de forțe motorul dezvoltării noastre sociale, ceea ce în linii generale este negreșit exact. Interesantă și originală este

---

[1] *T. Maiorescu*, II, în Flacăra, 12 septembrie 1915, pp. 507—508
[2] Idem : *Simulare-stimulare*, în *Sburătorul*, 29 mai 1920, pp. 33—34.



Scanned with OKEN Scanner

însă tocmai demonstrația. Criticul pare a se reclama inițial de la un dualism imparțial : „Lumea e compusă din materie și suflet ; e nefiresc să înlăturăm din jocul factorilor istorici pe unul din aceste două elemente“[1]. Cazuri speciale modifică raportul în favoarea unuia sau altuia dintre acestea. La noi, în secolul trecut, forța creatoare s-a dovedit a fi ideologia. Ca și banii, ideile circulă și acționează unificator : „Popoarele se diferențiază mai puțin prin idei și inteligență decît prin caracter și valoare etică : inteligența e, în genere, o substanță omogenă ; ideile circulă pretutindeni, se împrumută și se leapădă uniform ; numai caracterul reprezintă un element constant și profund diferențiat. Fără a-i cerceta deci intensitatea, afirmăm deocamdată anticiparea acțiunii ideologiei sociale asupra procesului de dizolvare și de reconstituire a capitalismului. Aprinzîndu-și torța mai întîi, ideea a creat forme de viață corespunzînd mai mult unor tendințe morale ale timpului decît unor realități sociale ; venind mai tîrziu și străbătînd mai încet, cum era și firesc unor raporturi economice mai complicate, capitalismul și-a impus după aceea normele.“ Iată expuse succint principiul lovinescian al „ideologiei creatoare“[2]. Rămas în sfera acțiunii unor mari puteri dominatoare, ținut în loc de aderența la ortodoxism și deci la orientalism, poporul nostru s-a văzut cu timpul izolat din matricea originară a latinității sale. Abia în secolul al XIX-lea el și-a putut relua firesc contactul cu popoarele latine ale Occidentului și mai ales cu cel francez. Mișcarea revoluționară pașoptistă n-a fost decît ecoul social politic al acestei regăsiri sau, cu cuvintele lui Lovinescu însuși, „gestul istoric, prin care s-a imprimat procesului nostru de formație o direcție revoluționară, singura, sociologic, cu putință popoarelor împiedicate de la mersul evolutiv ; ea mai reprezintă și dezorientalizarea sufletului românesc prin crearea unui nou mediu de formație apusean în spiritul idealității rasei“[4].

---

[1] E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. I, Editura Ancora, 1924, p. 42.
[2] Idem : *ibidem*, p. 47.
[3] Idem : *ibidem*, p. 44.
[4] Idem : *ibidem*, p. 217.



Scanned with OKEN Scanner

Cunoscînd marxismul destul de superficial și aducîndu-l în context mai ales prin teoriile cu totul personale ale lui Ștefan Zeletin, autorul ține să precizeze că în țara noastră practic revoluția ideologică a precedat mutația structurilor materiale, astfel încît „chiar de-am admite principial materialismul istoric, aplicațiile lui la procesul nostru de formație sunt, așadar, limitate. În momentul în care a început a se resimți acțiunea capitalismului, o bună parte din instituțiile noastre erau create și-i pregătise o anticipată libertate de acțiune ; aparent, rezistența era înfrîntă. Mai rămînea, firește, rezistența elementului sufletesc cu mult mai puțin maleabil decît legile și raporturile de circulație. De aici, caracterul dublu al structurii civilizației noastre, anormal după părerea junimiștilor, dar pe care, în condițiile de formație a tuturor civilizațiilor noi prin imitația altora mai vechi, noi îl privim ca firesc."[1]

Ajuns la volumul al doilea cu cercetarea confruntării dintre forțele revoluționare și cele reacționare, întruchipate de partidul liberal și respectiv de cel conservator, o confruntare socotită încheiată prin cele două mari reforme de după război : agrară și electorală, E. Lovinescu studiază și propune în volumul următor structura mecanismului de acțiune al legilor care au prezidat constituirea societății românești moderne. Consecvent punctului său de vedere, el pornește de la ideea că teza junimistă a anormalității modului de formare a civilizației noastre este și rămîne falsă. Datorită fenomenului de interdependență a popoarelor moderne, imitația devine inevitabilă și necesară. Desigur nu toate revoluțiile sînt imitative, ci numai acelea care vin din contactul unor civilizații întîrziate cu altele mai vechi și bineînțeles mai dezvoltate. Sensul procesului este, se înțelege, o anume uniformizare, care devine tot mai pronunțată pe măsura intensificării mijloacelor de contact : „Cu mijloacele de răspîndire instantanee ale timpurilor moderne puterea de difuziune a imitației a devenit aproape nelimitată. Iată pentru ce caracteristica epocii noastre e tendența de generalizare și de uniformizare a obiceiurilor și a instituțiilor."[2] Procesul

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. II, Editura Ancora, 1925, pp. 109—118.

[2] Idem : *idem*, vol. III, Editura Ancora, 1925, p. 77.

civilizatoriu e fără nici o discuţie ireversibil, dar imitaţia nu uniformizează totuşi decît în prima fază a manifestării ei. Este deci întîi de toate integrală. Desigur cînd popoarele îşi dobîndesc maturitatea, ele se împrumută selectiv în funcţie de propriile interese şi necesităţi. „În toate celelalte cazuri imitaţia este însă integrală şi, cu deosebire, cînd diferenţa nivelului de civilizaţie a celor două popoare e disproporţionată sau cînd contactul lor se produce într-o epocă, în care imitaţia se dezlănţuie sub forme revoluţionare : căci, parţial activă oricînd, în unele epoci, imitaţia devine febrilă în toate domeniile civilizaţiei.“[1] Din momentul transplantării lor în domeniul unei alte societăţi, formele noi încep să se supună vrînd-nevrînd unui proces de adaptare şi de transfomare în funcţie de ambianţa generală şi de tradiţiile existente în domeniul vieţii social-istorice şi culturale : „Trecînd de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă : unghiul de refracţie constituie originalitatea fiecărui popor“. Două sînt deci momentele procesului imitativ : integralitatea şi adaptarea la rasă. „Mecanismul oricărei imitaţii revoluţionare se descompune, însă, în două elemente esenţiale : în transplantarea integrală a invenţiei şi apoi în prelucrarea ei prin adaptări la spiritul rasei.“[2]

În afara imitaţiei, Lovinescu vorbeşte şi de un spirit al veacului, *saeculum* după formula lui Tacit, prin care înţelege „o totalitate de condiţii materiale şi morale configuratoare ale vieţii popoarelor europene într-o epocă dată“[3]. Raportul mai exact dintre acesta şi fenomenul imitaţiei nu e înfăţişat de autor într-o lumină edificatoare, încît se pune întrebarea : spiritul veacului precede imitaţia sau invers, el fiind abia un rezultat al generalizării ei ? Şi altă întrebare, oarecum nevralgică : ce determină în ultimă instanţă sincronismul : *saeculum*-ul sau imitaţia ? Dacă răspunsul e că amîndouă, cum s-ar putea să fie mai probabil, atunci venim din nou la prima întrebare. În orice caz, Lovinescu a trebuit să caute totuşi un răspuns ceva mai tîrziu, în 1927, cînd Ion Barbu, în stilul său elip-

---

1 E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 88.
2 Idem : *ibidem*, p. 104.
3 Idem : *ibidem*, p. 32.

tic și inapelabil, a afirmat caracterul neavenit al teoriei imitației, căci, spunea el, „imnul spiritual e scris, *fără colaborare, dar coeficient*, de poeți din țări și decenii diferite. Iar urechi de critic neinițiate interpretează această *omogeneitate incongruentă* într-o coincidență materială“[1].

Departe însă de a lămuri definitiv problema, răspunsul criticului o menține. El începe prin a declara că „prin sincronism am înțeles întotdeauna o simultaneitate de fenomene, explicabilă printr-un spirit al veacului determinat de un fascicol de cauze ideologice sau economice“, dar „agentul principal al acestei simultaneități și contemporaneități rămîne tot imitația“, care nu contrazice spiritul veacului, ci dimpotrivă îl confirmă, „deoarece, pentru a se propaga pe spații adesea impresionante, are nevoie de un teren sufletesc pregătit de acea stare de spirit generală a veacului, care îi constituie fizionomia : nu orice fenomen estetic sau social dezlănțuie contagiunea, ci numai acelea ce se desprind, reprezentativ, dintr-un fundal ideologic sincronic...“[2] Rezultă deci că autenticul agent al sincronismului este spiritul veacului, iar nu imitația a cărei posibilitate e creată, doar, de cel dintîi. Oricum asocierea celor doi „agenți“ e curioasă, pentru că una este sincronismul „coeficient“ care nu presupune nici o dependență a civilizațiilor unele de altele și alta este sincronismul de origine imitativă ce nu poate fi conceput, prin chiar natura lui, decît într-o asemenea împrejurare a contactului între civilizații diferite. Elementul comun al unității efectului nu anulează diferența de modalitate dintre cele două sincronisme[3].

Dincolo însă de această contradicție destul de evidentă, *Istoria civilizației române moderne* e construită în ansamblul ei pe teza imitației, extrasă din sociologia psiholo-

---

[1] Ion Barbu : *„Evoluția poeziei lirice“ după E. Lovinescu*, în *Ideea europeană*, 1 decembrie 1927 și vol. *Pagini de proză*, E.P.L., 1968, p. 79.

[2] E. Lovinescu : *Sincronismul*, în *Viața literară*, 24 decembrie 1927, p. 1.

[3] Cf. cartea noastră *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, 1972, pp. 143—144, carte la care ne îngăduim dealtfel să trimitem și în privința celorlalte implicații ale ideologiei lovinesciene.



Scanned with OKEN Scanner

gistă a lui Gabriel Tarde și adaptată fenomenelor specific românești. Iată concluziile generale ale cărții, așa cum Lovinescu însuși le propune : poporul român a pornit pe drumul civilizației moderne în secolul al XIX-lea, revoluția de la 1848 reprezentînd momentul decisiv în acest proces care avea să parcurgă mai multe etape și constituind o probă limpede a anticipației ideologice asupra transformărilor de fond, ulterioare. Importul formelor fără fond, criticat de junimiști, dar și de marxiști, asimilați de autor în chip paradoxal poziților evoluționismului organic, pentru că privesc „orice structură politico-socială ca pe o creațiune a unei structuri economice", este în realitate argumentul fundamental al dezvoltării noastre indispensabil revoluționare, care ne-a introdus în ritmul marilor civilizații avansate, „brusc, prin importație integrală și fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate pe cale de creștere organică". De aici principiul sincronismului care exprimă după Lovinescu adevăratul spirit al epocii noastre.

Cînd vine vorba de mecanismul procesului, criticul se limitează doar la imitație, preocupat de formularea legilor acesteia : exercitarea de sus în jos, clasele „superioare" dovedindu-se elementul activ, integralitatea inițială, adaptarea ulterioară, originalitatea, prin această adaptare „la unitatea temperamentală a rasei", exercitarea din afară înăuntru, invers în raport cu teoria tarde-iană, deci de la formă către fond, de unde și fatala superficialitate de la început, orientarea nu numai în spațiu, dar și în timp sub forma tradiționalismului și imposibilitatea acesteia în condițiile unei dezvoltări revoluționare, dezvoltare ieșită tocmai din absența atît a „unei tradiții puternice", cît și a „unei autorități organizate"[1]. Că Lovinescu nu putuse constata prezența în structura societății românești încă de la sfîrșitul secolului XVIII a unor elemente care să-i infirme poziția „apriorismului ideologic"[2], faptul se

---

[1] E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, Editura Ancora, 1925, pp. 187—191.

[2] Vezi Z. Ornea : *„Tradiționalism" și „evoluție" în sociologia burgheză românească din deceniul al 3-lea*, în vol. colectiv *Curente și orientări în istoria filosofiei românești*, Editura Academiei R.S. România, 1967, p. 252, precum și excelentul studiu al ace-



Scanned with OKEN Scanner

datorește fără îndoială atît lacunelor de informație, cît și acelora ce țin de unghiul de interpretare. Dar, dincolo de o asemenea împrejurare, credința sa în ireversibilitatea dezvoltării noastre revoluționare a acționat ea însăși ca un factor de progres, lucru care devine și mai evident în planul propriu al manifestării sale, adică în domeniul criticii și ideologiei literare.

Aplicat la literatură, sincronismul s-a tradus prin modernism, concept prin care Lovinescu nu înțelegea nicidecum formula generală a grupărilor de avangardă, ci sensul mai cuprinzător al evoluției unei întregi literaturi către o dublă înnoire : tematică și expresivă. Destul de rezervat în tinerețea lui față de noutăți în genere și mai curînd clasicizant decît modern, criticul afirmă că o orientare „decadentă" e contraindicată în literatura noastră, care mai are încă multe de făcut pînă a se vedea în pas cu cea franceză : „Noi însă sîntem abia pe suișul generos al culmii literare. A inventa o literatură decadentă înseamnă a ne da aere de copii bătrîni, înseamnă a pune suliman pe un obraz curat și proaspăt."[1] Comentînd altădată poezia lui Minulescu, criticul nota că „noutatea nu poate înlocui frumosul", legat, acesta din urmă, de anumite permanențe ale sufletului omenesc. Singura înnoire cu putință rămîne limitată la domeniul formelor artistice : „Nu trebuie deci să ocolim sentimentele ce fac temelia sufletului nostru, sub cuvînt că au fost cîntate de alții. Meritul poetului se arată *hic et nunc*, în cercetarea unor forme noi de expresie pentru un cuprins sentimental vechi. Simțirea noastră e aceeași : iubim sau urîm. Pentru a părea originali nu trebuie să iubim ceea ce e de urît, sau să urîm ceea ce e de iubit. Ieșind afară din umanitate, nu mai sîntem nici înlăuntrul artei."[2] Cu timpul, atitudinea se nuanțează în sensul unei tot mai mari deschideri către noutatea literară, solicitată de exemplu încă din campania contra *Sămănătorului*, printr-o tematică preponderent

---

luiași autor *E. Lovinescu — sociolog al culturii*, în vol. *Studii și cercetări*, Editura Eminescu, 1972, pp. 44—113.

[1] E. Lovinescu : *Ce literatură ne trebuie*, în *Epoca*, 26 februarie 1905, p. 1.

[2] Idem : *Triptic, I. Ion Minulescu*, în *Convorbiri critice*, 1 iulie 1908, p. 518.



Scanned with OKEN Scanner

urbană, corespunzînd înseşi mutaţiilor vieţii sociale. Rezistenţa faţă de mişcarea simbolistă nu cedează însă uşor şi Lovinescu o asociază sămănătorismului ca şi poporanismului, sub eticheta modelor ce trec fără să lase urme : „Simbolism, poporanism, ţărănism — toate se vor scutura ca şi frunzele pădurii spre a îngrăşa pămîntul pentru rodirea viitoare“[1]. Totuşi pledoaria pentru urbanizarea şi intelectualizarea literaturii este un prim fapt incontestabil al apropierii criticului de înţelegerea cerinţelor şi aspiraţiilor spre modernizare.

Al doilea îl constituie probabil atmosfera de la *Sburătorul*, pornit la drum sub semnul comprehensiunii binevoitoare : „ Din lungimea şiragului se vor desprinde poate adevăraţii lampadofori ai literaturii de mîine, în această goană eternă a generaţiilor ce se urmează, trecîndu-şi torţa luminii pentru ţeluri necunoscute“[2]. Prin *Sburătorul*, Lovinescu şi-a descoperit adevărata lui vocaţie : susţinerea şi promovarea noilor talente. Este mai mult ca sigur că dorinţa pasionată de a descoperi şi a propune un creator de ordinul excepţiei l-a îndreptat din ce în ce mai hotărît spre căutările şi spre experienţele înnoitoare ale tinerilor, cărora nu li s-a abandonat nicicînd fără obişnuita lui rezervă temperamentală faţă de extreme, dar din care a tras lecţia primordială o modernităţii necesare, disociind-o de excese prin interpretarea ei substanţială în plan sociologic şi estetic, dar şi în planul general al dezvoltării noastre naţionale conform cu marile imperative ale veacului. Căci ni se pare limpede că pentru Lovinescu critica n-a însemnat doar instrumentul unei acţiuni cu rază foarte limitată, ci mijlocul de renovare şi de adaptare a spiritului românesc la noile necesităţi ale momentului istoric. Militantismul său estetic nu e drapelul unui partizan al artei pure, ci arma unui luptător pentru progresul general al naţiunii sale. Iar o asemenea împrejurare se va putea mai bine constata în confruntările deceniului al patrulea, în care atitudinea lui Lovinescu devine fără îndoială un reper fundamental. Pînă atunci reţinem

---

[1] E. Lovinescu : *Curentele ca frunzele...*, în *Rampa*, 24 decembrie 1911, p. 1.

[2] Idem : *Cei ce vin...*, în *Sburătorul*, 3 mai 1919, p. 50.

doar deschiderea din ce în ce mai generoasă către valorile necunoscute și sprijinirea lor în drumul către afirmare. La încheierea celei de a doua serii a revistei sale, directorul putea conchide că *Sburătorul* și-a făcut cu prisosință datoria : „N-a existat niciodată o revistă română, care, cu mijloace atît de puține și într-un timp atît de restrîns, să fi creat, din necunoscut, atîtea valori literare pozitive : unele deplin formate și recunoscute, altele făgăduind recolta literaturii de mîine“[1]. Comentariile cu care Lovinescu a însoțit ecloziunea acestor valori indică recunoașterea definitivă a mișcării simboliste și, mai mult chiar, susținerea îndreptățirii sale în fenomenul general al înnoirii literare. Din ele s-a născut, puțin după aceea, *Istoria literaturii române contemporane*.

A doua mare sinteză a criticului, de data aceasta în domeniul propriu al profesiunii lui, pune principiul sincronismului în slujba ideologiei moderniste, dublîndu-l însă printr-un alt principiu : diferențierea, conform cu exigențele specifice ale literaturii, căci „expresie mai mult sau mai puțin realizată a unui stil, orice operă de artă se prețuiește și prin efortul de diferențiere față de stilul trecutului și de colaborare la fixarea sensibilității actuale“. Deși această diferențiere nu conferă prin ea însăși talent, este însă o condiție a acestuia. Sincronismul se completează astfel fericit prin diferențiere, un scriitor fiind integrat în ambianța vremii lui și izolat apoi în ceea ce-i constituie esența și originalitatea, încît, zice în fine Lovinescu, „tot ce am susținut în domeniul cultural și social al *Istoriei civilizației române* își va căpăta, astfel, o aplicare literară în *Istoria literaturii române contemporane* : scriitorii vor fi judecați și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, în sensul evoluției preocupărilor mo-

[1] E. Lovinescu : *Cuvînt de închidere*, în *Sburătorul literar*, 22 decembrie 1922, p. 457.



Scanned with OKEN Scanner

mentului istoric, și de expresie în sensul capacității limbii de a se înnoi prin imagine și armonie"[1].

Corelativ cu adoptarea teoretică și practică a modernismului, E. Lovinescu va respinge categoric toate variantele de tradiționalism. Acestea sînt, în viziunea lui, și sămănătorismul, și poporanismul, și gîndirismul interbelic, căci, dincolo de elementele ce le deosebesc, ele afirmă toate o poziție contrară evoluției capitalist-burgheze a societății românești, tinzînd prin ideologia lor politică și socială la conservarea vechilor structuri. În planul ideologiei literare, concepțiile tradiționaliste s-au manifestat în genere prin paseism. Tradiționalismul excesiv și etnografismul, iată esența celor trei curente în concepția lui Lovinescu. Împrejurarea a produs, cum vom vedea, confuzia dintre estetic și valorile congenere. Dar repercusiunea imediată și direct dăunătoare s-a dovedit a fi o rezistență încăpățînată împotriva oricăror tendințe de modernizare, primite cu o oarecare toleranță numai la *Gîndirea*, dar limitate și aici la tehnică și stil. Procesul înnoirii literare era însă un fapt ireversibil, căci sensibilitatea epocii se transforma treptat sub influența spiritului nou al veacului, echivalat la noi cu fenomenul de constituire revoluționară a civilizației moderne. Problema tradiționalismului nu stă în acțiunea literară conform cu spiritul originalității noastre etnice, căci o atare acțiune e fatală, ci în proliferarea unei ideologii cu directive și comandamente anacronice. „Problema începe numai din momentul în care s-a produs o adevărată ideologie cu caractere de misticism, care a încercat și încearcă încă să stăvilească liberul mers al revoluției sociale : dacă artiștii se dezvoltă, de obicei, în cadrul propriei lor personalități, origini și al orizontului familiar — oamenii de știință nu trebuie să fie expresia unor instincte de clasă ; cînd ei devin exponentul unei ideologii anacronice, urînd prezentul, lăudînd cu fanatism trecutul, stăvilind inutil mersul istoriei, e ușor de înțeles ce pot deveni artiștii, captivi ai

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1, Editura Ancora, 1926, pp. 7—8.



Scanned with OKEN Scanner

instinctului și ai propriei lor sensibilități...“[1] O ideologie precumpănitor conservatoare, altoită pe niște structuri în plină revoluție politică și socială — iată conflictul care stă „la baza vieții noastre naționale“, după opinia lui Lovinescu.

Se înțelege deci că modernismul, prin contrast, este expresia tendinței de sincronizare a literaturii cu evoluția civilizației moderne. El se traduce de aceea prin citadinism și intelectualizare, fapt afirmat de critic încă din etapa luptei antisămănătoriste și se traduce în domeniul poeziei mai ales prin simbolism, ca primă fază, de pionierat, a modernismului în sens cuprinzător. În analizele din anii *Sburătorului*, E. Lovinescu va ajunge și la o frumoasă definiție a simbolismului, punctul inițial al unei viitoare teorii a genurilor literare : „o adîncire a lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc“[2]. Adîncirea în subiect va deveni în *Istoria literaturii române contemporane* caracteristica generală a evoluției lirismului modern, după cum în proză fenomenul va fi depistat în sens invers, prin adîncirea în obiect, adică prin obiectivare : „dacă poezia lirică înseamnă «subiect» și evoluția ei înseamnă adîncirea în «subiect», nu tot la fel e și condiția de existență a poeziei epice, a cărei evoluție nu poate însemna decît adîncirea în «obiect». Modurile de expresie artistică se reduc la două tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv și tipul obiectiv, dominat fiecare de legile interioare ale categoriei sale...“[3] Lirismul poeziei este deci un element perturbator, caracteristic unei faze literare primitive, precum aceea ilustrată de *Sămănătorul*. În schimb, obiectivarea poeziei s-a putut produce la un moment dat printr-o reacțiune antisimbolistă, surprinsă și analizată în 1922 de Lovinescu însuși și explicată printr-o criză a lirismului, dar și printr-o „ascensiune generală a spiritului uman

---

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 215.

[2] Idem : *Există o literatură română ?*, II, în *Sburătorul literar*, 13 octombrie 1922, p. 298.

[3] Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, Editura Ancora, 1928, p. 12.



Scanned with OKEN Scanner

spre obiect"[1]. În acest caz, cum trebuie privită legea evoluției lirismului spre adîncirea în subiect ? Criticul are în vedere o disociere a lirismului față de poezie, căci, scrie el, „criza lirismului modern nu implică și criza poeziei înseși"[2], iar „insuficiența lirismului e o criză lirică, nu și o criză poetică : sfîrșitul relativ al unui gen poate fi punctul de plecare al unor noi deveniri mai interesante și mai mature"[3]. Caracterul indiscutabil antisimbolist al poeziei noi e afirmat tot în 1922, cu toată hotărîrea[4], pentru ca în *Istoria literaturii române contemporane* autorul să noteze, dimpotrivă, că „mai toate curentele noi se reclamă de la adîncirea în subiect"[5]. Contradicția este desigur evidentă și presupune cel puțin o evoluție, dacă nu o mutație de atitudine, a cărei explicație este destul de greu de dat, lipsind din lanț tocmai veriga necesară. Chiar dacă am considera obiectivarea un caz particular în fenomenul general al adîncirii poeziei în subiect, criticul ne va infirma interpretarea declarînd : „E însă mai probabil ca această criză să nu fie numai punctul de tranziție al unei reacțiuni momentane, ci efectul durabil al unor condițiuni speciale, în care se dezvoltă producția poetică"[6]. De ce atunci, la numai cîțiva ani după aceea, ideea adîncirii în subiect a poeziei lirice se va extinde pînă la proporțiile integrale ale poeziei noi ? Iată o întrebare ce deschide drumul presupunerilor și al interpretărilor diverse.

Cît despre proză, evoluția acesteia către obiectivare nu generează nici o oscilație de atitudine. Dintotdeauna, Lovinescu a socotit lirismul un simptom al tinereții literare. Fără a absolutiza tendința obiectivității, căci arta este evident expresia unei anume personalități distincte, criticul scrie totuși cu justețe : „Dacă inexistența artistului înlăuntrul operei sale e o absurditate, intervenția lui

---

[1] E. Lovinescu : *Critica și literatura. VII. Quo vadis ?*, în *Sburătorul literar*, 4 martie 1922, p. 586.
[2] Idem : *ibidem*, III, în *idem*, 4 februarie 1922, p. 489.
[3] Idem : *ibidem*, VII, loc. cit.
[4] Idem : *Există o literatură română ?*, loc. cit.
[5] Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. cit., loc. cit.
[6] Idem : *Critica, și literatura. VII Quo vadis ?*, loc. cit.,



Scanned with OKEN Scanner

voluntară este nu mai puțin un element de perturbare. Supusă doar determinismului interior, creațiunea trebuie să aibă aparența unei existențe deosebite de cea a creatorului. Numai cînd e directă, contemplația estetică ne poate da cea mai înaltă satisfacție."[1] Era normal deci ca în *Istoria literaturii...* obiectivarea să devină o „formă de maturizare a poeziei epice", în numele căreia lirismul prozei sămănătoriste să fie declarat o „atitudine de exaltare" cu consecințe importante în domeniul însuși al „calificației estetice"[2].

Mărginită numai la planul sociologic, urbanizarea este a doua caracteristică a dezvoltării prozei moderne, efect determinat de evoluția structurii noastre sociale. Ea reprezintă însă un progres incontestabil, căci dacă „nu aduce prin sine nici o calificație estetică, ar fi, totuși, nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune totuși o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă și, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia,* posibilă decît la anumite forme de civilizație"[3]. Cu toate acestea, punctul de vedere mai adînc al lui Lovinescu, expus și în tinerețe și menținut și la maturitate, este acela croceean, al indiferenței subiectelor și surselor de inspirație. Dovadă atitudinea entuziastă cu care criticul a salutat din prima clipă *Ion* al lui Rebreanu, într-un moment cînd alții ezitau sau îl întîmpinau cu imputări neînțelegătoare și nedrepte. E sigur însă că formula preferată i-o vor înfățișa romanele Hortensiei Papadat-Bengescu prin care, cum spunea criticul, „o nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă"[4], dar este tot așa de sigur că indispensabil și hotărîtor în judecata de valoare nu e criteriul inspirației urbane, ci atitudinea de obiectivitate a creației artistice.

„Legile" sau principiile evoluției în sens invers a genurilor literare sînt aplicate totdeauna cu suplețe și adaptate la împrejurările particulare, situație de care Lovinescu însuși este conștient. El ne oferă chiar și un exem-

---

[1] E. Lovinescu : *Brăescu,* I, în *idem,* 29 aprilie 1922, p. 121.
[2] Idem : *Istoria literaturii române contemporane,* vol. cit., loc. cit.,
[3] Idem : *ibidem,* p. 242.
[4] Idem : *ibidem,* p. 346.



Scanned with OKEN Scanner

plu, anume proza lui Arghezi, care, deşi inferioară celei epice a lui Rebreanu, nu se compară totuşi cu aceea a unor prozatori mărunţi, oricît de „obiectivi“ ar fi aceştia, deoarece „insuficienţa epică a d-lui Arghezi, raportată la epicul pur, este precumpănită printr-o totalitate de calităţi literare şi printr-o invenţie verbală atît de remarcabilă, încît chestiunea comparaţiei nici nu se pune“. Faptul se explică prin aceea că „nu trebuie comparate numai tendinţele, ci şi realizările“ iar teoria genurilor literare „nu are rigiditatea regulilor matematice şi sub cuvîntul, principial legitim, că o haină trebuie judecată prin gradul de protecţie, pe care o oferă trupului omenesc, valoarea mătasei nu poate fi socotită sub cea a bumbacului“[1]. Avem aici desigur cheia atitudinii echilibrate a lui Lovinescu, care-l imunizează faţă de pericolul oricărui dogmatism şi îi conferă flexibilitatea necesară eficienţei tuturor demersurilor sale critice. Principiile au valoarea de a indica tendinţe care corespund esenţelor realităţii, dar nu de a constrînge şi a mutila întruchipările acesteia din urmă, mult mai bogată şi mai variată în manifestarea ei fenomenală. În acest sens, „sistemul“ lovinescian rămîne un sistem deschis şi adaptabil la realităţi, dinamic şi evolutiv în permanenţă şi prin excelenţă.

Dealtfel însăşi baza teoretică a atitudinii lui Lovinescu legitimează echilibrul său de ordin temperamental, vocaţia superior conciliantă şi scepticismul oarecum congenital al rasei lui moldoveneşti. E vorba, se-nţelege, de relativism, cristalizat în ultimă instanţă sub forma cunoscutei teorii privind mutaţia valorilor estetice. Ciudat, dar semnificativ, rămîne numai faptul că dintr-o teorie postulînd perpetua schimbare, criticul a putut să scoată totuşi principiul fix al unei atitudini militante. O explicaţie există evident în pasiunea coparticipării la lucrarea timpului, cum Lovinescu observase singur mai de mult. Căci, dacă prin natura ei de act *a posteriori* critica este deseori simplu oficiu de registratură, ea poate fi şi trebuie din cînd în cînd să fie şi magistratură. Relativis-

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. IV, Editura Ancora, 1929, pp. 228—229.

mul nu împiedică întotdeauna acţiunea ofensivă, ci uneori o stimulează, asigurîndu-i chiar justificarea teoretică.

Precedată de o mulţime de observaţii disparate cu privire la relativitatea istorică şi nu o dată individuală a valorilor, concepţia mutaţionistă a lui Lovinescu primeşte în 1929 o închegare cvasisistematică. Volumul ultim din *Istoria literaturii....* îi este consacrat în întregime. Punctul de plecare al demonstraţiei este constatarea de ordinul evidenţei că esteticul se manifestă ca o noţiune dependentă de istorie, ba chiar de gustul individual. „Ca o primă consecinţă a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica ştiinţifică a frumosului privit în universalitatea lui e cu neputinţă, în timp ce o istorie a esteticei, adică a variaţiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putinţă, dar şi singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală dealtfel, diferitele forme în care s-a realizat.“ Trecînd peste cele strict individuale, variaţiile esenţiale ale esteticului sînt în funcţie de doi factori : rasa în sensul specificităţii etnice şi timpul. Teoria imitaţiei nu infirmă intervenţia coeficientului de originalitate al rasei, întrucît împrumuturile nu sînt concepute ca realităţi stabile, ci adaptabile : „rasa există ca o forţă indiscutabilă, cu o putere de creaţie tot atît de neîndoioasă, deşi mult mai redusă decît se crede, dar, în schimb, cu o forţă de asimilare, de adaptare nemăsurată ; în rău sau în bine, ea transformă tot ce absoarbe în creaţii proprii, originale...“ Pe de altă parte, esteticul cade sub incidenţa „legii“ sincronismului, modificîndu-se conform cu însăşi evoluţia spiritului mai general al timpului. „În concluzie, departe de a fi absolut, invariabil şi universal, în mutabilitatea lui, conceptul estetic este limitat în linie generală prin acţiunea rasei şi a epocei, avînd forme variate şi succesive după rasele ce l-au creat şi după epocele ce l-au determinat ; el nu se prezintă separat şi arbitrar, ci e implicat şi interferat de o mulţime de alţi factori ideologici sau chiar economici, care fac la un loc un tot caracteristic, un stil, un *saeculum*“[1].

Dintr-o asemenea împrejurare, autorul trage concluzia că formulele estetice aparţinînd fie unor rase diferite, fie

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 8—19.



Scanned with OKEN Scanner

unor epoci diferite sînt impenetrabile pe calea sensibilității, rămînînd accesibile exclusiv prin mijloace de ordin intelectual. „Incapacitatea noastră nu de a concepe, ci de a retrăi sufletește altă formă de viață decît cea a noastră, dictată și de imperativul etnic dar, mai ales, de imperativul timpului, — această incapacitate se agravează și mai mult în materie de artă pînă a deveni totală în poezie.“[1] Exemplul cel mai bun e oferit de atitudinile față de antichitate, în care fiecare crede a descoperi ce caută, printr-o proiecție de tip compensativ a aspirațiilor refulate. Cazul lui Homer devine pentru Lovinescu simptomatic. Prin lumea lui morală, ca și prin pierderea caracterului sugestiv al limbii sale, bătrînul cîntăreț al *Iliadei* și al *Odiseii* ne-a ajuns străin, chiar dacă, negreșit, opera lui nu cade din poziția ei reprezentativă. Din neputința unei legături directe, necontrafăcute cu valorile trecutului și-a scos în ultimă instanță Lovinescu hotărîrea de a abandona convenționalitatea studiilor clasice și de a se fixa, în mod aproape exclusiv, pe terenul criticii de actualitate. „Odată cu înrădăcinarea convingerii a existenței unei impermeabilități între noi și antichitate, — pentru a-mi exercita investigația critică în deplină sinceritate, fără prejudecăți milenare și ipoteze contestabile nu-mi rămînea decît actualitatea cea mai apropiată, actualitatea literaturii naționale, singura de resortul criticei bazate pe sensibilitate, pe consonanță de sensibilitate.“[2]

Disociind între o critică sincronică și alta istorică, Lovinescu o preferă deci pe cea dintîi, chiar dacă e „mai încărcată de nesiguranțe și de riscuri“, căci dacă cea de-a doua are certitudini, ea „e expusă, totuși, la mai multă ipocrizie, întrucît, operînd în teren mort, nu are posibilitatea percepției imediate și se lovește de stratul gros de prestigiu și de admirație convențională“, în vreme ce o critică sincronică, dimpotrivă, „operează în materie vie, în care, dacă erorile sunt posibile, sigure aproape, dar revizuibile în posteritate, există și o sinceritate estetică neîndoioasă“, venind din sensibilitatea autentică, reală a prezentului. Iată de ce se poate spune că o critică sin-

---

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 71.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 79—80.



Scanned with OKEN Scanner

cronică „își creează, astfel, singură, valorile, avantaj atît de mare, încît precumpănește toate erorile posibile“[1]. Colaborînd ea însăși la constituirea conceptelor estetice ale unei anume epoci, critica intră în relații de complicitate cu aceasta, legîndu-și destinul de al ei : „ca și arta și solidară cu dînsa, critica poartă în ea toate stigmatele caducității“[2], de care nu se poate vindeca decît în parte, prin corectări ulterioare. Apare astfel critica revizuirilor sau mai exact revizuirea criticilor depășite prin însuși dinamismul evoluției estetice. Cum se exprimă Lovinescu foarte bine undeva, „deasupra criticii sincronice se suprapune critica tardivă a revizuirii valorilor, într-o perspectivă mai îndepărtată. Critica nu mai iese din primul contact cu opera de artă : contact violent ce deformează. Anii răcesc entuziasmul ; împrăștie însă și o lumină mai uniformă. Ne înflăcărăm mai puțin ; înțelegem mai bine. Pierdem în sensibilitate ; cîștigăm în siguranță și pătrundere. Din dinamică, critica devine statică. Nu e o armă de luptă în serviciul unei formule noi, ci un instrument optic de preciziune“[3]. E. Lovinescu a utilizat el însuși ambele formule critice și cine vrea o confirmare poate cu ușurință compara în acest sens *Istoria literaturii...* din 1926—29 cu varianta din 1937.

„Revizuirile“ au o accepție multiplă : ele privesc și zestrea de prejudecăți a publicului sau a criticii anterioare, dar și, firește, propriile judecăți mai vechi ale lui Lovinescu însuși. Ele înseamnă deci atît rectificarea viziunii altora, cît și a viziunii proprii. Un critic autentic trebuie cu precădere să revizuiască, dar și să se revizuiască ori de cîte ori e cazul. Înțelegînd-o unii numai în al doilea sens, au reproșat poziției lui Lovinescu o lipsă regretabilă de consecvență. În fond însă, cum G. Călinescu va susține mai tîrziu, „revizuirea nu e o inconsecvență, ci un act de o adîncă deliberație critică“, „o victorie a spiritului științific asupra amorului propriu scolastic în critică“ și în ultimă analiză „o dovadă de perfectă bunăcredință.“ „Nemișcarea fals dogmatică a sensibilității este

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, pp. 194—195.
[2] Idem : *ibidem*, p. 187.
[3] Idem : *I. Al Brătescu-Voinești*, I, în *Sburătorul*, 28 august 1920, pp. 242—243.



Scanned with OKEN Scanner

un semn de congelaţie"[1]. Se poate zice tot aşa de bine că puterea de a se revizui în pas cu timpul este pentru un critic atestatul unei reale tinereţi spirituale. Toate aceste afirmaţii sînt adevărate cu o singură condiţie : revizuirea să nu fie o ruptură, ci o împlinire, să nu anihileze, ci să completeze sau să precizeze. Graficul unei evoluţii critice nu este un zig-zag, ci o spirală. Exemplul lovinescian ne-o demonstrează.

Pornită în 1915, campania revizuirilor conştiinţei literare avea să ducă în curînd la opoziţii violente sau măcar ironice, împrejurare dovedind a doua oară, după mai vechea luptă antisămănătoristă puterea inerţiei generale şi, prin contrast, puterea acţiunii militante şi dinamice a criticii. Îndreptăţirea ofensivei lovinesciene e în afara oricărei discuţii. Conceptul de revizuire este însă, cum autorul însuşi o declară, „prefiguraţia" mutaţiei valorilor estetice, încît dacă în aplicaţii criticul poate avea mai mult sau mai puţin dreptate, rămîne totuşi întrebarea dacă principial, relativismul se verifică în planul mare al istoriei literaturii naţionale şi universale, dacă adică sînt sau nu sînt perisabile valorile. Desigur că din perspectiva unei abordări marxiste soluţia nu poate fi decît o înţelegere atentă la nuanţe şi mai ales la dialectica realităţii obiective şi a relaţiilor sale cu subiectul. Problema e în fond aceea a raportului dintre universalitatea artei şi pe de altă parte istoricitatea ei. Soluţia o dă, desigur, tocmai inerenţa indisolubilă a tuturor categoriilor esteticului, implicate în determinismul obiectiv complex al artei, prin care opera devine o expresie a autoconştiinţei speciei umane. Individualitate, socialitate, istoricitate, etnicitate şi universalitate nu sînt decît inelele acestui lanţ care asigură creaţiei putinţa existenţei. Durabilitatea valorilor este în funcţie de forţa creatorului de a se ridica de la etajele inferioare la ultimul etaj al amplitudinii universale.[2] Desuetitudinea creaţiilor de cultură nu este nici inevitabilă şi nici ireversibilă şi Lovinescu însuşi a recu-

---

[1] G. Călinescu : *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, 25 ianuarie 1921, p. 4.

[2] Cf. Georg Lukács : *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, 1972, pp. 565—604.



Scanned with OKEN Scanner

noscut în cîteva situații puterea operelor geniale de a înfrînge granițele timpului.

Exemplele sînt Eminescu, Caragiale, Tacit și Horațiu. Despre poetul nostru național, față de care a nutrit întotdeauna o adîncă admirație și înrudire simpatetică, E. Lovinescu scrie la un moment dat : „A trecut o jumătate de veac de la apariția poeziei eminesciene și, deși în dezvoltarea literaturii noastre, jumătate de veac înseamnă aproape o jumătate de mileniu, fenomenul eminescian rămîne și acum încă nou, unic", iar „calitatea de sugestie a poeziei eminesciene rămîne și astăzi proaspătă, intactă și neegalată de nici un poet contemporan"[1]. Despre Caragiale, primit cu reticență ani de-a rîndul, tocmai din cauza perisabilității sursei lui de inspirație, criticul nu va ezita să spună totuși mai tîrziu, punîndu-l într-o semnificativă comparație cu autorul *Cópiilor de pe natură*, Iacob Negruzzi : „Pentru a înțepeni, *Electoralele* lui n-au mai așteptat însă schimbarea moravurilor politice, pe cînd *Scrisoarea pierdută* trăiește și astăzi. Trăinicia, durata, nu stă așadar în *Copiile* lui *de pe natură*. Săpînd mult mai adînc, Caragiale a dat o expresie de artă, unică, materialului vulgar și trecător, — pe care I. Negruzzi nici n-a încercat-o ; interesul schițelor lui în proză și în versuri s-a risipit, așadar, înainte ca materialul să fi îmbătrînit. I-a lipsit într-un cuvînt personalitatea artistică — singura care pune pecetea duratei pe tot ce iese din mîna omului."[2] Dar rezistența la eroziunea timpului o demonstrează și valori ale antichității ca Tacit sau Horațiu, pe care criticul i-a și tradus dealtfel, nedîndu-se în lături să-i considere moderni și azi. Atari excepții de la teoria cu privire la mutația valorilor estetice aduc încă o dată argumentul maleabilității spiritului critic lovinescian. Referindu-se din nou la permanența creatorului de geniu al *Luceafărului*, criticul preciza cu un prilej retrospectiv : „După ce în volumul VI al *Istoriei literaturii române contemporane* am stabilit principiul mutației valorilor estetice, trebuie

---

[1] E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. cit., pp. 153—154.

[2] Idem : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, Casa Școalelor, 1944, pp. 212—213.



Scanned with OKEN Scanner

să adaug (ceea ce am făcut și acolo incidental) corectivul unui tratament special pentru anumite mari valori literare, ce nu se schimbă cu generațiile și modele, rezistînd înnoirilor și consolidîndu-se chiar cu timpul sub forma unei demnități estetice, pe care nimic n-o mai poate clinti din loc"[1]. Dar aceasta nu înseamnă de fapt altceva decît a spune că valorile înfruntă timpul în raport cu gradul și autenticitatea lor, ceea ce transformă evident relativismul lovinescian dintr-o teorie de estetică generală într-una mai curînd de sociologie literară, cum e dealtfel și configurată deseori în demonstrațiile propriului său autor.

Interpretată astfel, mai aproape de realitatea ei, mutația valorilor estetice i-a folosit în fond lui Lovinescu spre a susține pe temei principial dreptul la existență al unei literaturi moderne, sincronizată cu structurile și sensibilitatea unei societăți burgheze. Și sincronismul, și relativismul care-i stau la bază sînt deci concepte ale unei viziuni predominant sociologice, în orice caz deterministe, chiar dacă sensul de manifestare al relației de cauzalitate e inversat adesea prin formula apriorismului ideologic. Împrejurarea este aparent paradoxală pentru un critic care s-a revendicat continuu de la principiul maiorescian al autonomiei artei. Încît se pune evident problema accepției cu care Lovinescu a investit acest principiu foarte important și, mai mult chiar, e cazul să ne întrebăm de nu cumva, în ciuda propriei convingeri, el a modificat cîteodată semnificația și funcțiile lui. Desigur nici la Maiorescu autonomia artei nu presupune o ruptură a esteticului de valorile din care se nutrește, ci doar putința izolării lui în judecata de valoare. Dar mentorul Junimii nu privește arta în context sociologic, ci, cum am demonstrat, într-un context mai mult antropologic, din perspectivă clasicistă și în același timp schopenhaueriană, înțelegînd-o deci în lipsa tuturor determinațiilor sale obiective, ba chiar ca abolire a acestora sub forma indeterminării pure. Ceea ce este în realitate continuitatea dialectică a treptelor determinismului complex care înalță pe artist la rangul de expresie sintetică a speciei uma-

[1] E. Lovinescu : răspuns la ancheta *Actualitatea lui Eminescu*, în *Viața literară*, 12 noiembrie — 1 decembrie 1933, p. 4.



Scanned with OKEN Scanner

ne, devine astfel distanțare artificială și ruptură metafizică. La Lovinescu însă autonomia artei e un concept ce funcționează tocmai în sistemul unei viziuni sociologice a dezvoltării și mutației valorilor estetice. Iată de ce interesează cum ajung acestea compatibile, nu pentru că există îndoieli privind această posibilitate, ci numai pentru că revendicarea criticului de la maiorescianism trebuie astfel readusă în discuție, fiind necesare importante precizări.

Personalitatea și opera lui Titu Maiorescu l-au impresionat și cucerit pe Lovinescu încă din primul moment, împărțindu-și influența asupra lui cu aceea a criticii impresioniste franceze. Distanțat cu timpul pînă la opoziție de ideologia politică a maestrului, discipolul a rămas totuși credincios cu consecvență liniei sale estetice : „Dacă ideile mele politice și culturale au evoluat în sensul liberalismului și *Istoria civilizației române moderne* reprezintă, în realitate, critica ideologiei junimiste în materie de filosofie socială, atitudinea mea critică se reclamă de la linia maioresciană, cu toate adausurile impuse de evoluția fenomenului estetic“[1].

Prima sinteză o consacră Lovinescu personalității maioresciene în 1915. Atenția îi este îndreptată însă mai cu seamă spre acțiunea culturală a magistrului, fără a stărui asupra problematicii mai speciale a autonomiei normelor estetice[2]. Abia cînd scrie despre Gherea, în același an, el își declară categoric aderiunea la principiul maiorescian. Precizînd de la început importanța confruntării dintre Maiorescu și Gherea și mărturisind faptul grăitor pentru o întreagă evoluție ulterioară că „generația mea s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre d-nii T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. . .“, autorul scrie răspicat : „Înainte de toate, e primatul esteticei“[3]. Militantismul criticului de la începutul și pînă la sfîrșitul carierei lui se sprijină și se reclamă permanent de la acest primat. Cuvîntul însuși presupune însă ierarhia și nicide-

[1] E. Lovinescu : *Scrieri*, vol. II, ed. cit., p. 34.
[2] Idem : *T. Maiorescu*, în *Flacăra*, 5, 12, 19, 26 septembrie 1915, și în *Critice*, vol. III, Editura Flacăra, 1915, pp. 194—217.
[3] Idem : *C. Dobrogeanu-Gherea*, II, în *idem*, 31 octombrie 1951, p. 27 și în *Critice*, vol. IV, Editura I. Steinberg, 1916, p. 18.

cum exclusivismul, încît se înţelege că esteticul nu este o valoare singulară, trăind în puritatea ei desprinsă din timp, din spaţiu şi din cauzalitate, ci este numai o valoare supraordonată (firește în domeniul artei, nu al vieţii), cu aderenţe complicate şi multiple la umanitate.

Încă din tinereţe se produc abateri şi deplasări anume de accent de la concepţia rigidă a refuzului moralei şi tendinţelor în artă ; poziţia lui Lovinescu recomandă mai curînd indiferenţa, căci sub raport estetic elemente ca acestea nu pot, după părerea lui, nici folosi, nici dăuna : „Nimeni deci nu trebuie să se ridice în mod absolut împotriva lor, pentru că le găsim în toate timpurile şi în multe opere însemnate. Dar aceste opere sunt însemnate numai prin valoarea lor artistică şi nicidecum prin tendinţi. Tendinţele au la bază o opinie a autorului, ce poate fi bună sau rea, azi aşa şi mîine altfel. Ele sunt un element prin definiţie caduc.“[1] E limpede că Lovinescu dă aici tendinţelor accepţia de teze, nereţinînd, la fel cu Maiorescu, disocierea dintre caracterul obiectiv şi subiectiv al atitudinii estetice. Şi totuşi recunoaşterea tendenţiozităţii artei decurge logic din concepţia deterministă pe care criticul şi-o însuşeşte fie şi în linii generale : „Literatura unui neam nu e decît unul din fenomenele ce se produce (sic !) în sînul acelui neam, pe lîngă multe altele. Oricît ar părea de slobode, aceste fenomene sînt într-o legătură oarecare ce nu trebuie lăsată la o parte. Fenomenul cultural, fenomenul social ca şi fenomenul economic nu pot fi despărţite de fenomenul literar.“[2] Mai mult decît atît, pentru a ilustra o anumită oscilaţie a criticului, putem adăuga că la un moment dat el introduce chiar tendinţa printre criteriile de apreciere, căci ce alt înţeles au nişte rînduri ca acestea : „Un artist se preţuieşte însă nu numai după puterea lui de înfăptuire, ci şi după înălţimea idealului în slujba căruia şi-a pus talentul“[3] ?

Clarificarea noţiunilor estetice n-a fost la Lovinescu un proces simplist, ci unul de durată, punctat de contra-

---

[1] E. Lovinescu : *Paşi pe nisip*, vol. II, ed. cit., pp. 102—103.
[2] Idem : *Critica şi istoria literară*, loc. cit., p. 1073.
[3] Idem : *Caragiale*, în *Convorbiri literare*, nr. 11/1912, p. 1313.



Scanned with OKEN Scanner

dicţii dialectice, dar ceea ce a supravieţuit metamorfozelor ideologice spre cinstea realismului şi a luciditătii criticului a fost convingerea în corelaţia complexă a valorilor în artă : „Fără a subordona valorile literare sentimentelor patriotice şi ideilor politice, credem totuşi că un artist trebuie studiat în totalitatea manifestărilor sale. Acţiunea sa are şi o latură socială, indiferentă sub raportul estetic, dar cu repercusiuni ce nu pot fi lăsate la o parte."[1] Împrejurarea este rezultatul solidarităţii tuturor valorilor umane în structura operei. Punctul de vedere maiorescian al „excluderii patriotismului din artă" este după Lovinescu expresia unei teorii pe care o socoteşte „eronată" : „Esteticul, eticul şi etnicul sunt, negreşit, valori deosebite, şi-i revine tocmai lui Maiorescu meritul de a le fi disociat în mod pragmatic la începuturile confuze ale literaturii române. Din faptul că sunt valori deosebite nu înseamnă însă că nu se pot întretăia sau suprapune chiar ; deşi eticul nu-i cu necesitate estetic, se poate, totuşi, ca o operă de artă să aibă şi o înaltă valoare moralizatoare"[2]. Important este numai ca judecata de valoare a unei opere de artă să se aşeze pe terenul propriu al esteticii, să nu amestece în conţinutul ei criterii de natură extraliterară. Observînd că opera poate emoţiona şi prin efecte secundare, precum în cazul melodramei sau al marşurilor militare, E. Lovinescu precizează chestiunea de nuanţă : „O operă de artă nu se judecă prin emoţia ce trezeşte, ci prin calitatea acestei emoţii"[3]. Întrepătrunderea indestructibilă dintre valorile estetice şi cele aşa-zise extraestetice (căci ele se transformă şi devin estetice în artă), este aici subînţeleasă, însă criticul a exprimat-o alteori şi explicit : „Ca şi metalul preţios, arta nu se prezintă însă aproape niciodată genuină, ci într-o compoziţie de elemente străine, profund omeneşti, ce-i imprimă ductibilitatea necesară pentru a-i da o circulaţie socială, aşa că se explică de ce, din incapacitatea disociaţiei, în ochii multora, emoţia estetică a ajuns să fie

[1] E. Lovinescu : *Critice*, vol. I, Editura Ancora, 1925, p. 47.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 161—162.
[3] Idem : *Fiorul*, în *Rampa*, 21 decembrie 1918, p. 1.



Scanned with OKEN Scanner

judecată prin intensitate și nu prin calitate"[1]. Posibilitatea de a izola esteticul în judecata de valoare de intervenția celor mai variate elemente parazitare, adică neconforme cu specificul creației artistice e fundamentul practic al principiului ce postulează autonomia normelor estetice. Nu despre izolarea artei din complexul aderențelor umane este vorba deci, ci despre contemplarea ei sub specie estetică, adică în conformitate cu esența ei. O operă este, spune și Lovinescu, un „aliaj de elemente literare unite la un loc, sub semnul experienței personale sau numai al incidenței psihologice", dar aceasta nu-l împiedică pe critic să o aprecieze sub raport estetic. Semnul criticului autentic este tocmai forța de a se obiectiva în planul propriu al artei, disociindu-se de personalitatea lui privată : „În facultatea de a o izola (emoția estetică — n.n. Fl. M.) de toate impuritățile momentului, de ordin strict individual, stă principiul de valorificare al criticului, deoarece critica începe dincolo de pragul acestor infiltrații, în domeniul pur estetic"[2]. Cît de pur este acest domeniu am văzut din chiar considerațiile autorului. Dar nu această puritate ne interesează, cît puritatea sentimentului estetic.

A-i cere criticului să fi constatat interferența unei ideologii în actul „pur" estetic ar însemna desigur să forțăm istoria, căci pentru Lovinescu autonomia instrumentului estetic e un principiu practic, fără complicații teoretice, bazat pe facultatea inalienabilă a gustului. Eficiența lui metodologică este reală, „ceea ce nu înseamnă că fenomenul estetic se găsește totdeauna pur și că nu are vreo valoare decît cînd este pur, ci numai afirmația posibilității disocierii valorilor și a existenței unei sensibilități capabile de a percepe frumosul în afară de orice amestec"[3]. Eroarea, dacă e să căutăm vreuna, stă tocmai în ideea de percepție estetică „în afară de *orice* amestec", căci în realitate numai un anume tip de ingerință este propriu-zis perturbator, iar nu amestecul firesc,

---

[1] E. Lovinescu : *Scrieri*, vol. III, Editura Minerva, 1970, p. 281.
[2] Idem : *idem*, vol. II, ed. cit., p. 547.
[3] Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II ed. cit., p. 82.



Scanned with OKEN Scanner

inevitabil al unor opțiuni ideologice. Trebuie însă cu putere afirmat că ideologia criticului nu constituie criteriu de apreciere decît în clipa cînd se conformează planului estetic, cînd, altfel spus, privește arta nu numai ca expresie a unei istoricități sau socialități anume, dar și ca simbol reprezentativ al genericității noastre omenești.

Este apoi o altă implicație asupra căreia ar merita să reflectăm. E. Lovinescu dă conceptului de autonomie (a criticii mai mult decît a artei !) semnificația unei totale purități, dar pe de altă parte semnalează repetat atît conjuncția valorilor estetice cu cele generale, cît și relația de dependență (de „complicitate") dintre critic și sensibilitatea ambianței sale istorice, estetice și culturale. Or cea din urmă este evident în funcție de clare și indiscutabile determinări : „Formula estetică a unei civilizații nu trebuie privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acelei civilizații ; dimpotrivă, ea nu e decît un aspect în strînsă dependență cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filosofică, politică și chiar economică, sau mai ales economică, după cum pretinde materialismul istoric. Conexiunea e prea evidentă pentru a mai necesita dezvoltări."[1] Ceea ce pare insuficient clarificat în perspectiva sistematică a teoriilor lui Lovinescu e deci relația de congruență dintre viziunea lui deterministă și utopia purității normelor estetice, subliniată limpede în unele contexte, dar contrazisă de ideea corelării gustului estetic cu sensibilitatea socială a momentului istoric. Căci este cazul să reamintim că Lovinescu nu înregistrează variațiile individuale ale gustului, ci numai pe acelea care țin de timp și rasă, cele dintîi fiind pulverizatoare și lipsite de semnificații culturale, cele din urmă acționînd ca forme unice de existență și manifestare a esteticului în înțelesul său adevărat, singurul ce interesează dezvoltarea artei.

Precum vedem, conceptul de determinism este acela care duce la ciudate complicații, nu însă prin natura lui în sine, ci prin coroborarea cu ideea autonomiei normelor estetice. Căci în realitate autonomia judecății nu an-

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. VI, ed. cit., p. 28.



Scanned with OKEN Scanner

gajează abolirea intervenției structurilor determinante social-istorice, ci tocmai ridicarea criticului, a conștiinței lui axiologice la înțelegerea necesității lor. Adevărata autonomie a principiului estetic se identifică de fapt cu obiectivitatea și presupune depășirea unui singur fel de ingerințe : acelea care țin de subiectivitatea practică, particular-privată a instanței critice. Este o certitudine că Lovinescu, prin întreaga lui activitate, a ilustrat aceste complicații, înțelegînd cu limpezime corelația structurilor determinante în viața dialectică a ideologiei și culturii și adoptînd o atitudine în mod vizibil corespunzătoare. Militantismul criticii estetice este la el în funcție de o precisă ideologie literară și prin aceasta evident și de o perspectivă social-politică asupra lumii. Subliniind mereu necesitatea probității intelectuale și morale, el s-a apropiat de sensul autentic al principiului disociaționist, blamînd amestecul întotdeauna abuziv al factorilor strict pragmatici în judecata de valoare. Neintuind însă și obiectivitatea caracterului inevitabil, imanent tendențios al artei, E. Lovinescu n-a împins determinismul pînă la veritabilele sale consecințe și a propus o separație desigur artificială între ideologic și estetic. Împrejurarea este cu atît mai curioasă cu cît întreaga operă a criticului se dovedește infuzată permanent de opțiuni ideologice, repercutate evident asupra judecăților estetice. Este probabil cazul unei pseudoconștiințe ce l-a făcut pe critic să ignore adevărata și ireductibila condiție a existenței și a acțiunii sale literare, marcată bineînțeles și ea de consecințele acestei pseudoconștiințe.

Toate aceste implicații se remarcă limpede la analiza, oricît de sumară, a marilor campanii combative lovinesciene, orientate fie împotriva sămănătorismului și a poporanismului, fie în fine împotriva gîndirismului și mai în genere a oricărui confuzionism între estetic și valorile asociate. Este desigur necesar să precizăm în ce constau dreptatea, dar și limitele acțiunii criticului. A fi respins și condamnat selecția valorilor în funcție de directivele unor orientări ideologice reacționare este desigur meritul fundamental al criticii lui Lovinescu. Ruralismul, moralismul și culturalismul mișcării de la *Sămănătorul* erau cu



Scanned with OKEN Scanner

hotărîre demascate ca instrumente de intoleranţă literară. Desigur nu atît dreptul temelor rurale în literatură făcea obiectul criticii lui Lovinescu, cît exclusivitatea lor de ordin programatic, în care el vedea premisa unui veritabil fetişism. Nu ruralismul, bineînţeles, îl deranja pe critic, ci idilismul gen *Rodica* lui Alecsandri. „Muza românească îmbracă fotă. N-am nimic de zis, dar aceasta nu ne împiedică de a cere cu hotărîre ca muza să fie frumoasă, căci în definitiv nu ne putem îndrăgosti de nişte fote."[1]

O opoziţie la fel de categorică îi provoacă lui Lovinescu moralismul sămănătorist. Împărtăşind convingerea lui Maiorescu în moralitatea intrinsecă a esteticului, el nu considera însă dăunătoare intervenţia moralei extrinseci, ci doar îi contesta calificaţia estetică : „Morala frumosului e singura ce se cere unei opere de artă, iar dacă o are şi pe *cealaltă* e uneori cu atît mai bine", cu menţiunea însă că „pe cînd cea dintîi poate fi singură, *cealaltă* morală nu poate să suplinească lipsa celei dintîi. Aceasta e deosebirea."[2] Ceea ce criticul blama de fapt în ruralismul şi în moralismul sămănătorist era caracterul intenţional, tezist al operelor care le reprezentau, asimilat adesea din păcate cu noţiunea totuşi diferită de tendenţionism. Dealtfel, teză şi tendinţă circulă la Lovinescu cu acelaşi înţeles. „Opera suferă prin evidenţa *intenţiei* artistului, fără să cîştige în putere de convingere sau de sugestie. Toate piesele şi romanele puse în slujba unei teze sociale sau chiar morale nu trăiesc prin urmare decît prin valoarea lor artistică şi nicidecum prin valoarea tezei pe care vor s-o apere. Teza e problematică şi îngrădită. Niciodată nu se ridică la universalitatea unei legi ştiinţifice."[3] Fixată astfel, atitudinea lui Lovinescu este greu de atacat, căci ni se pare evident că prin intenţie el înţelege nu orientarea obiectivă, imanentă a creaţiei artistice, ci intervenţia unei anume subiectivi-

---

[1] E. Lovinescu : *Literatura şi critica*, 1, în *Epoca*, 21 noiembrie 1905, p. 1.

[2] Idem : *ibidem*, V. în *Epoca*, 5 decembrie 1905, p. 1.

[3] Idem : *Teatrul Regina Maria : «Strigoii»*, dramă în trei acte de Henric Ibsen, în *Flacăra*, 30 ianuarie 1916, p. 187.



Scanned with OKEN Scanner

tăți pragmatice, incompatibilă cu obiectivitatea sau impersonalitatea artei autentice. Valorizarea operelor literare în funcție de norme și criterii extraliterare n-a fost dealtfel teoretizată la *Sămănătorul*, ci mai cu seamă practicată sub forma opțiunilor și judecăților nediferențiate. „Critica sămănătoristă a confundat din nou etnicul și esteticul, pe care Maiorescu reușise să le disocieze“[1] iar, N. Iorga „i-a dat literaturii un caracter funcțional“, astfel încît „etnicul a reapărut sub forma nouă a «culturalului» : literatura n-a mai fost privită prin calitatea sa estetică, ci prin acțiunea sa culturală. Din această confuzie de poziție și mai ales din lipsa unui real discernămînt estetic, a provenit și invazia de mediocritate [...] care timp de zece ani a constituit o adevărată calamitate literară.“[2]

Cu Ibrăileanu, Lovinescu a polemizat în tinerețe pe vechea temă a moralității artei, iar mai tîrziu în legătură cu opiniile criticului de la *Viața românească* privind ideea de specific național / „Ca și critica sămănătoristă, critica lui Ibrăileanu, în care trebuie să identificăm critica poporanistă, pleacă de la aceeași confuzie principială a eticului și etnicului cu esteticul[3], cu deosebirea că dacă acțiunea lui Iorga răspundea „unei necesități naționale momentane“, interpretînd literatura „ca un element activ și moralizator“, critica poporanistă „a continuat întru tot, deși fără amploare teoretică, critica lui Dobrogeanu Gherea“[4]. Ibrăileanu a înlocuit „tendința“ înaintașului său prin „atitudine“, ceea ce contravine tot așa de clar, după opinia lui Lovinescu, adevăratei arte care rămîne „forma finalității fără reprezentarea finelui“[5]. Este ușor de depistat aici din nou confuzia dintre tendențiozitate și tezism, asupra căreia chiar Ibrăileanu îi atrăsese mai demult atenția.[6] Inutil a spune că formula kantiană „*Zweckmässigkeit ohne Zweck*“ nu poate infirma de fapt

---

1 E Lovinescu : *Critice*, vol. cit., p. 203.
2 Idem : *ibidem*.
3 Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. cit., p. 73.
4 Idem : *ibidem*.
5 Idem : *ibidem*, p. 74.
6 G. Ibrăileanu : *Probleme literare*, în *Viața românească*, nr. 7/1906, pp. 55—61.

tendința inerentă, obiectivă a creației artistice, ci numai intervenția intenționalității subiective a creatorului ca individ particular-privat. În schimb, referitor la explicația pe care Ibrăileanu o propune autonomismului lui Maiorescu, preopinentul lui are dreptate să-l acuze de o interpretare excesiv sociologică, aproape sociologistă.[1]

Constatînd că după primul război mondial, poporanismul s-a rezumat în teoria specificului național, Lovinescu a ținut să se delimiteze cu limpezime de aceasta prin nuanțări extrem de sugestive. Dar înainte de a le analiza succint e cazul totuși să ne întrebăm cum au evoluat în acest plan opiniile criticului. În tinerețe, Lovinescu a pledat pentru originalitatea națională a literaturii în termeni foarte asemănători cu ai lui Ibrăileanu : „Trebuie să fim adînc pătrunși de acest adevăr, că noi nu reprezentăm decît atît cît prețuiesc vădirile superioare și esențiale ale activității naționale și printre acestea nimic nu există mai presus decît literatura și știința. Naționalitatea lor e deci o problemă de existență națională."[2] Un splendid elogiu al ideii de patrie rostea Lovinescu și mai tîrziu, în prelegerea universitară din 1910, despre *Critica și istoria literară,* subliniind din nou necesitatea aderenței la tradiții ca și a solidarității naționale. Dacă totuși criticul și-a modificat întrucîtva poziția, aceasta se referă doar la caracterul autentic al specificului național, văzut din ce în ce mai mult nu ca expresia unei intenții sau a unei aspirații, ci ca expresia unei fatalități de neînfrînt. Încît a scoate de aici concluzii și criterii de apreciere literară i s-a părut pe drept cuvînt neconcludent, singura atitudine legitimă fiind sub raport estetic indiferentismul. Că o asemenea soluție a chestiunii naționalității artei nu l-a condus pe Lovinescu și la indiferentism politic o dovedește într-un mod patetic și impresionant întreaga acțiune publicistică pe care a desfășurat-o el în anii neutralității, ca și ai războiului de întregire națională. Criticul a ajuns pînă acolo încît să abolească temporar, cedînd imperativelor momentului, însuși principiul autonomiei : „Toți cei ce țin un condei în mînă în îm-

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 75.
[2] Idem : *Criza actuală a literaturii noastre,* loc. cit., p. 1405.



Scanned with OKEN Scanner

prejurările de azi, scria el în 1916, au datorii superioare față de patrie, ce trec peste finalitatea artei... Sînt dintre cei ce au cerut artă pentru artă. În vremurile normale. Vremurile de astăzi au spart însă cadrele vieții normale și au răsturnat criteriile de judecată." Exigențele cruciale și nemijlocite ale conștiinței noastre naționale nu-și pot găsi o satisfacție printr-un „frumos zadarnic" : „Sufletul național se zbate în cleștele problemelor de viață și de moarte. Toate energiile trebuiesc îndreptate spre folosul imediat al patriei."[1] Desigur, calitatea estetică a unei literaturi ieșite din împrejurări de zbucium național nu poate fi întotdeauna corespunzătoare. Primei faze, „mai mult retorică sau lirică", îi va urma, din perspectiva timpului, adevărata fază epică a marilor creații obiective.[2] După război, E. Lovinescu se va reîntoarce imediat la exigențele esteticului, chemînd pe scriitori spre o literatură care „va fi scrisă, desigur în marginea vremii, dar va fi înainte de toate o *literatură*. Cu nici un preț nu vom renunța la cerințele estetice ale scrisului ; voim ca emoția noastră trecătoare să îmbrace formele artei."[3] De menționat e faptul că nici în 1916, de exemplu, E. Lovinescu nu pierde totuși din vedere relația exactă a esteticului cu raza lui de influență socială. În funcție de anumite interese naționale arta își poate uneori îmbogăți finalitatea : „Nu țintește numai la emoția estetică. Mai are și o acțiune socială. Ea poate întări sau dizolva energiile rasei." Puterea acțiunii sociale sporește însă prin puterea artei : „Cu cît o emoție estetică e mai puternică cu atît acțiunea socială e mai largă..."[4] Se înțelege deci de ce E. Lovinescu, odată depășită faza zbuciumului național, va regăsi fără întîrziere drumul către supravegherea neclintită a principiului estetic. Totuși departe de a contesta

---

[1] E. Lovinescu : *Factorii morali ai războiului*, în *Flacăra*, 30 octombrie 1916, p. 2.

[2] Idem : *Războiul generator de literatură*, în vol. *În cumpăna vremii*, Editura Socec, 1919, p. 33.

[3] Lectura pentru toți. *Ce voim să facem...*, în *Lectura pentru toți*, nr. 1/1918, p. 4.

[4] E. Lovinescu : *Scriitorii noștri și războiul*, în *Flacăra*, 18 septembrie 1916, p. 536.



Scanned with OKEN Scanner

etnicitatea operei, el a înscris-o printre noţiunile de bază ale teoriei sincronismului, sub forma adaptării imitaţiei la rasă, care, alături de invenţiile proprii, în mod inevitabil mai puţine, conferă forţa de originalitate a unui popor. Cu numai doi-trei ani mai înainte, criticul protestase categoric împotriva ciudatei tentative a lui Fundoianu şi N. Davidescu de a nega originalitatea noastră literară, scriind aceste rînduri de încredere şi de mîndrie naţională : „departe de a păşi în pragul Europei cu mîinile goale, păşim nu numai cu posibilităţile unui suflet original, şi ca fond şi ca formă, ci şi cu afirmaţii categorice, solidare între ele, dar diferenţiate în cromatica literaturii universale“[1]. *Istoria civilizaţiei...*, în fine, afirmă chiar din capul locului convingeri asemănătoare : „O cultură nu se valorifică [...] decît prin caracterul ei naţional“[2].

E evident că o asemenea poziţie nu se putea schimba de la un an la altul şi în realitate nici nu s-a schimbat vreodată. Numai că în *Istoria literaturii...* din 1926—29 ea se va completa prin corectivul necesar estetic. Caracterul specific naţional este interpretat ca o realitate inerentă a creaţiei artistice : „Sub diferite forme şi ca material obiectiv şi, cu deosebire, ca psihologie etnică cu note caracteristice, specificul naţional intră şi va intra totdeauna în compoziţia operei de artă“[3]. Există bineînţeles „o emotivitate naţională şi, în cadre largi, caractere specifice naţionale“, dar acestea trebuie „mai întîi circumscrise în generalitatea lor şi nu verificate, cum face d. Ibrăileanu, în amănunt ; şi, în al doilea rînd, trebuiesc considerate ca valori psihologice şi nu estetice“[4]. O judecată critică atentă nu trebuie să le confunde, sub pedeapsa propriei invalidări şi a invaziei de pseudovalori la adăpostul bunelor intenţii şi a etnografismului, ca formă de adeziune superficială la mentalitatea etnică. Neînţelegerea criticii poporaniste se agravează practic

[1] E. Lovinescu : *Există o literatură română ?*, în *Sburătorul literar*, 6 octombrie 1922, p. 282.
[2] Idem : *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. I, p. 12.
[3] Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 82.
[4] Idem : *Ibidem*, p. 265.



Scanned with OKEN Scanner

mai ales prin atitudinea față de poezia nouă, privită cu rezerve minimalizante pentru o presupusă lipsă de specific național, „în loc de a i se recunoaște meritul de a fi adîncit studiul sufletului omenesc în regiuni neexplorate și de a fi lărgit, prin anexarea misterului și subconștientului, izvoarele lirismului.“[1]

Expresia definitivă a concepției sale despre specificul național a dat-o Lovinescu într-un articol din 1927. Reafirmînd existența obiectivă, ireductibilă a etnicului și observînd bovarismul de „a te concepe în afară de rasă“, criticul notează foarte nuanțat faptul că „etnicul poate fi un determinant estetic în sensul limitării virtualităților estetice ale unei rase la anumite forme sau moduri de expresie, dar nu se confundă cu însuși esteticul, prin urmare, în nici un caz, nu poate fi considerat ca un principiu de valorificare“, esteticul fiind „o categorie specială a sensibilității omenești, ce se dezvoltă în cadre și în material etnic dar se conduce după legi proprii“[2]. Confuzia valorilor estetice cu cele naționale rămîne pentru Lovinescu o manifestare de reacțiune împotriva sincronismului, în care supraviețuiește „vechiul spirit evoluționist“.

Cînd în deceniul 4 se reactivează moralismul și naționalismul din surse foarte diferite, pentru a culmina cu ideologia gîndiristă și fascistă, criticul face din principiul autonomist o armă de protest și contraofensivă împotriva oricăror forme de diversiune irațională. Prezența lui în paginile *Adevărului* și *Dimineții*, *Istoria literaturii...* din 1937 și ciclul studiilor junimiste dintre 1940 și 1943 au toate o semnificație incontestabil militantă, cum autorul nici nu s-a temut s-o recunoască, ba chiar s-a obstinat a-i îndemna pe alții să-l urmeze. Ridicîndu-se contra ingerințelor administrative în viața literară, Lovinescu mărturisea în 1937 : „Fac critică de peste treizeci de ani, dar niciodată nu mi s-a părut că trăim sub o teroare mai apăsătoare. Sub pretextul moralității sau al naționalismului, scriitori mari sau numai de talent sunt prigoniți în existența lor morală sau chiar

---

[1] E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. II, p. 81.
[2] Idem : *Etnicul*, în *Sburătorul*, nr. 11—12/1927, p. 133.



Scanned with OKEN Scanner

materială."[1] Contra acestei autentice prigoane, criticul s-a manifestat cu toată energia combativă, redemonstrînd pozițiile maioresciene ale logicii, ale disociației valorilor și ale optimismului moral : „Cred însă în progres, și ca și Maiorescu, în biruința prin sine a valorilor morale împotriva oricăror împilări dictatoriale ; chiar de s-ar ridica spînzurători în piața teatrului, literatura acestei țări nu se va imbeciliza"[2]. Încrederea lui Lovinescu în progres îl onorează. Istoria i-a dat dreptate. Valorile n-au biruit însă prin sine, ci tocmai prin eforturile curajoase ale luptelor umane împotriva întunericului verde, lupte la care însuși criticul și-a dat aportul demnității sale intelectuale. Militantismul criticii estetice își rotunjește astfel integral semnificația.

Principii noi nu mai aduce Lovinescu, dar el își adaptează vechile convingeri pe măsura noilor realități și mai cu seamă le fixează în formule de o definitivă claritate. Întregul sens al acțiunii combative din anii ultimului său deceniu de activitate nici o clipă întreruptă e condensat, de pildă, într-o constatare ca aceasta : „națională și morală, arta nu trebuie să fie nici naționalistă, nici moralistă. Iată linia de demarcație a acțiunii lui Maiorescu în cadrele literaturii noastre : de o parte confuzia culturalului, a educativului, a patriotismului cu noțiunea artei, iar, de alta, izolarea ei în cadrul unor legi interioare și cu singurul scop al emoției estetice, care de la sine e și culturală, și educativă, și națională, și morală."[3] Păzit și ilustrat cu consecvență și de Lovinescu în toată cariera lui de critic, principiul rațiunii discriminatoare al magistraturii sale s-a dezvoltat cu timpul, în coloana vertebrală a unei atitudini civice și literare exemplare,[4]

---

[1] E. Lovinescu : răspuns la ancheta *Libertate literaturii, Semnificația grupării criticilor literari*, în *Adevărul*, 9 ianuarie 1937, p. 3.

[2] Idem : răspuns la ancheta *Pentru libertatea creației*, în *Credința*, 9 aprilie 1937, p. 1.

[3] Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Socec, 1937, p. 388.

[4] Vezi pentru anumite precizări și articolul nostru *Implicațiile unui concept*, în *Luceafărul*, 14 iulie 1973, p. 1. De consultat de asemenea pentru ansamblul operei lovinesciene și studiile lui



Scanned with OKEN Scanner

simbol neîndoielnic mobilizator pentru întreaga generație de critici lovinescieni, asupra căreia ne vom opri în continuare.

## 2. SEMNIFICAȚIILE INTELECTUALE ALE CRITICII

În apărarea drepturilor criticii, a veritabilelor rosturi ale sale, amenințate de atîtea ingerințe, lui Lovinescu i-au urmat majoritatea criticilor interbelici, alcătuind din imediata contemporaneitate a maestrului o admirabilă succesiune de idei. Nu toți au fost de bună seamă frecventatori ai ambianței criticului de la *Sburătorul*, dar, în afara cîtorva excepții, cu siguranță toți au fost marcați de sensurile acțiunii sale militante. Indiferent de modul și justificarea lor, preocupările estetice au devenit predominante, făcînd din critică o disciplină ce și-a găsit definitiv domeniul propriu. Amploarea luptei lovinesciene n-a mai atins-o însă nimeni, urmașii, sau de fapt contemporanii, străduindu-se, cum e normal, doar să consolideze principalele poziții cucerite. În peisajul cultural al anilor '30, această operație n-a fost deloc ușoară, din cauza asaltului de iraționalism, generator inevitabil de confuzii. Primejdiei i s-a răspuns printr-o simetrică, dar salutară proclamare a puterii rațiunii și lucidității, poziție organizată în formula intelectualismului estetic. Credem a nu ne înșela descoperind în ea specificul celei mai bune contribuții a generației de critici interbelici la dezvoltarea disciplinei lor. Variabilitatea de nuanțe și de rezolvări concrete ne obligă totuși să ne gîndim la o posibilă, chiar dacă provizorie, clasificare.

Cinci ni se par a fi grupările ce subsumează bogăția individualităților. Sînt mai întîi criticii lovinescieni în sensul cel mai propriu, apropiați ai mentorului de la *Sburătorul* și partizani statornici ai acestuia : Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu. Acestora li se alătură un grup independent în atitudini și interpretări, dar nicide-

N. Tertulian, Ileana Vrancea, I. Negoițescu, Eugen Simion și Alexandru George.



Scanned with OKEN Scanner

cum sustras imensei fascinații a maestrului, ba chiar reprezentînd aceleași idealuri literare și demonstrînd afinități incontestabile cu spiritul și ambianța de la *Sburătorul*. Ne referim în primul rînd la Perpessicius, Șerban Cioculescu și Octav Șuluțiu. Distinct se manifestă universitarii D. Caracostea și Tudor Vianu, primul un vechi și categoric adversar al criticii lui Lovinescu, al doilea, dimpotrivă, continuator în planul amplu al construcțiilor sistematice al spiritului de la *Sburătorul*. Figură proprie fac, în sfîrșit, și eseiștii Paul Zarifopol și Mihai Ralea, iar pe de altă parte scriitorii Camil Petrescu, Mihail Sebastian, și Eugen Ionescu, a căror critică se caracterizează și ea prin atitudini foarte variate. Ralea și Zarifopol sînt din cercul *Vieții românești*, dar Zarifopol e un autonomist adesea excesiv. Camil Petrescu, Mihail Sebastian și Eugen Ionescu aparțin mult mai curînd orientării lovinesciene, deși se manifestă într-un spirit de ostentativă distanțare față de maestru, neezitînd nu numai de a se delimita, ceea ce este evident legitim, dar și de a polemiza cu Lovinescu chiar peste limita urbanității. Oricum, în ciuda diferențelor mai mult sau mai puțin accentuate, cu toții se aliniază unei singure poziții militante : raționalismul de sorginte maioresciană și de succesiune lovinesciană. Excepții par să fie, din motive bine cunoscute, D. Caracostea, Zarifopol, Ralea. Critica lor nu-și pierde însă prin aceasta semnificațiile intelectuale autentice. Dizidenți maiorescieni sau adversari lovinescieni, ei nu sînt mai puțin raționaliști fervenți. Încît se poate spune că adevărata, marea linie a criticii române interbelice o reprezintă linia raționalistă, căreia iraționalismul timpului nu are ce-i opune nici prin consistență și nici prin valoare, redus la arma unei publicistici subalterne, nutrită din sugestiile atmosferei și mai puțin din propria deliberație, firavă totdeauna sau absentă. Un singur nume nu apare deocamdată în considerațiile noastre : G. Călinescu. Personalitate covîrșitoare în toate domeniile în care s-a manifestat, el a adus și în reflecția asupra criticii soluții și interpretări de maximă originalitate, împinse nu o dată către ipostaze dintre cele mai paradoxale. Lui Călinescu îi vom consacra, în consecință, un capitol special.



Scanned with OKEN Scanner

Dar să intrăm în analizele concrete, pornind de la concepţiile lovinescienilor mărturisiţi : Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu. Elev la început al lui Dragomirescu, căruia îi consacră un comprehensiv articol în 1925, Pompiliu Constantinescu va evolua rapid spre o formulă foiletonistică apropiată de stilul intelectual şi incisiv al criticii lui Lovinescu. Adeziunea sa la critica de actualitate nu e deloc o pură întîmplare. Ea îşi găseşte şi justificarea teoretică în „dinamismul vieţii moderne", care „face progresiv imposibilă construcţia masivă şi dogmatică de sisteme". În aceste condiţii, criticului i se pare că trei sînt formele mai adecvate ale spiritului critic : eseul, cronica şi articolul ziaristic. „Prin această trifurcare a formelor de expresie a gîndului, literatura a fost invadată de foiletonism ; critica furnică în ziare şi reviste, sub aspectul de recenzie". Cadrul restrîns de manifestare nu compromite însă posibilitatea şi prestigiul criticii. „O recenzie nu e o carte, iar o pînză de asociaţii spontane nu formează un studiu amplu, cu variate puncte de vedere", însă cu toate acestea e preferabilă „cronica vie şi de atitudine, atîtor corpolente şi pedante volume, fără expresie şi putere de sinteză". Cronica e produsul inerent al dezvoltării editoriale : „La cărţi multe şi la spirite variate" ea reprezintă „cea mai potrivită atitudine". Un foiletonist nu poate fi desigur condamnat prin propria-i natură la lipsă de cultură, de fermitate şi de probitate în idei. Spaţiul îngust al cronicii nu trebuie considerat o servitute. Cu totul remarcabil este faptul că Pompiliu Constantinescu păstrează o poziţie echilibrată : nu supralicitează, cum fac adesea unii cronicari, dar nici firește nu diminuează posibilităţile recenziei. „O colecţie de foiletoane e o sinteză fragmentată ; o carte unitară e un efort mai mare, o imagine crescută a capacităţii sintetice. De la deosebirea de treaptă pînă la ostracizarea esenţei e însă o confuzie tot atît de gravă ca între a preţui mai mult greoaia epopee a lui Voltaire, decît scînteietoarele lui pamflete."[1]

---

[1] Pompiliu Constantinescu : *Scrieri*, vol. VI, Editura Minerva, 1972, pp. 278—280.



Scanned with OKEN Scanner

Cînd va reveni mai tîrziu asupra foiletonismului, Pompiliu Constantinescu nu o va face cu luciditate mai puțină. Dimpotrivă el va sesiza caracterul aproape dureros al frecventării lui, dar în același timp și pasiunea implicată : „Foiletonul, cînd îl practici, devine o necesitate aproape dureroasă ; simți că te fragmentezi, că scrii despre cărți moarte odată cu apariția lor. Dar e un imperativ mai puternic decît tine, ți-l dictează felul producției contemporane ; criticul e obligat să-și spuie părerea despre orice aproape. Trebuie să formeze un tablou bibliografic al epocei în care scrie : e o datorie profesională.“ E însă o eroare uneori fatală să te abandonezi profesiunii foiletonistice. Împrejurarea, încă actuală, e combătută de Pompiliu Constantinescu prin observații care merită rememorate : cronica „nu trebuie să te elimine de la lecturi mai profunde și mai susținute. Foiletonul trebuie să devie o recreare, după o muncă mai grea. În fiecare an e bine să scrii o carte unitară, cu densitate de substanță, și de compoziție amplă. Creația criticului se vede și în 50 de rînduri, dar nu se reliefează decît în 200 de pagini.“ Cronica literară corespunde unei anumite obligații a criticului, anume aceea de a depista și afirma valorile. Dar în afara ei, un critic trebuie să facă și o dificilă muncă de interpretare, „să meargă în adîncimea ei (a operei — n.n. Fl. M.), pînă în punctul central din care se ramifică toate arcurile ei interne ; să-i surprindă tehnica, sugestiile, valoarea specifică“. Pentru această misiune mijlocul cel mai potrivit este eseul sau „volumul compact“[1].

Ocupîndu-se într-un dialog polemic amical cu Vladimir Streinu de metoda criticii moderne, Pompiliu Constantinescu pătrunde de data aceasta în intimitatea actului critic, pentru a demonstra necesitatea abordării psihologice, considerată compatibilă cu exigența planului estetic, ba chiar, într-un anume sens, inevitabilă. Portretistica morală cade în sarcina criticului, căci „orice act estetic închide un act psihologic. Se ajunge mai ușor la «universul estetic» prin «universul moral»“. Desigur, ceea ce interesează mai ales pe critic e psihologia diferențială.

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 300—301.



Scanned with OKEN Scanner

El poate totuși să pornească și de la tipologii, cum sînt atîtea în psihologie și estetică, „dar operația pur critică stă în stabilirea corespondențelor specifice, înlăuntrul acestor categorii". Finalitatea criticii, se înțelege, deci, e stabilirea unei individualități. Ea nu refuză tipologicul, dar nu se poate limita la el. „Cheia de boltă" care sprijină demersul psihologic diferențial al criticii rămîne intuiția prin intermediul căreia pătrundem în domeniul propriu-zis estetic. „O pură analiză tehnică poate duce la un formalism analog cu al demodaților retori. O intuiție globală, o refacere sintetică, pe o axă psihologică, strînge toate acele *membra disjecta*, poeziile în parte luate, într-o viziune de înțelegere, într-un univers simultan și mental refăcut."[1] Reconstituirea sintetică desăvîrșește prin urmare operațiile criticii.

Cît despre definirea mai exactă a statutului profesiunii critice, Pompiliu Constantinescu adoptă o poziție de intelectualism pe care este important s-o studiem îndeaproape, căci ea exprimă o tendință mai cuprinzătoare a momentului, manifestîndu-se ca o lozincă de grupare și de luptă contra confuzionismului și misticismului, recrudescent după război sub formele ortodoxismului și autohtonismului de la *Gîndirea*. E cunoscut în acest sens rolul polemic al revistei din 1928 — 1929, *Kalende*, scoasă de critic împreună cu cîțiva tovarăși de idei : Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și Tudor Șoimaru. Programul nu conține nici un echivoc : „Zodia severă sub care apărem este intelectualistă. Dușmanul nostru este indefinitul și setea cea mare este de *a ști*. Soluțiile misticei ori numai ale credinței, reprezentînd o lene a cugetării, oferă certitudini necucerite, care repugnă dramatismului nostru spiritual. Suntem guvernați de intelect, singura garanție a libertății noastre." În elanul său tineresc, programul revistei extinde viziunea intelectualistă și în domeniul pur artistic și chiar dacă într-o atare tentativă lipsesc nuanțe foarte necesare, ea poate fi considerată totuși pozitivă pentru procesul de modernizare a gîndirii literare și pentru conținutul ei polemic la adresa teoriilor antiraționaliste : „Concepem intuiția ca un instinct al inteligen-

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 455—464.



Scanned with OKEN Scanner

ţei creatoare, iar tehnica şi expresia drept mijloace reflexive de estetizare a naturii. Repudiem ecuaţia clasică : artă = natură şi postulăm afirmaţia operei de artă ca superstructură cerebrală, sensibilizată."[1]

E limpede că o asemenea concepţie avea să se repercuteze şi asupra criticii, sau mai ales asupra ei, de vreme ce „luciditatea e atributul suprem al intelectualismului"[2], iar critica o emanaţie a atributului lucidităţii. Iată din ce motiv „impresionismul pur sentimental nu e artă a criticii, ci artă de scriitor ratat, pe marginea criticii. Critica e intelectualism : intuiţie a diferenţialului, generalizare, explicare şi reliefare originală ! Critica nu lucrează cu impresii senzoriale în domeniul abstract al operelor. Are impresii şi o sensibilitate intelectualizată, pornită de la operă." Sinteza dintre sensibilitate şi reflecţie alcătuieşte deci regimul propriu-zis al criticii. Ideea am mai întîlnit-o şi la Lovinescu, şi, în diverse forme şi la alţii, ceea ce poate fi o probă de validitate prin consens. Deşi n-a condamnat sever impresionismul, ba dimpotrivă a legitimat anume dintre atitudinile lui, revendicîndu-şi-le însuşi împotriva abordărilor neutre şi pedestre, Pompiliu Constantinescu s-a delimitat de unilateralitatea lui, în spiritul sintezei dintre raţional şi subiectiv : „Impresioniştii credeau că critica e romanul anex al sensibilităţii la opera de artă ; intelectualismul vede în critică un roman al facultăţii creatoare, prin inteligenţă. Opera e un excitant al creaţiei, prin inteligenţă interpretativă." Reluînd o definiţie a lui Sainte-Beuve, criticul nostru scrie în acelaşi sens : „Criticul e un cititor, cu metodă, expresie, reacţiune şi comprehensiune ; emoţiile şi le transformă în reflexii, în substanţă intelectuală recreată pe unghiul personalităţii". Orientarea intelectualistă o descoperă Pompiliu Constantinescu şi la un critic precum Lovinescu, al cărui aşa-zis impresionism nu angajează şi emfaza sensibilităţii : „Critica d-lui Lovinescu înlocuieşte abstracţia filosofică cu intuiţia, tot din raţiune pornită ; de esenţă franceză, impresionismul său e artă pe o fermitate de structură lucidă a spiritului".

---

[1] Vezi *Presa literară românească*, vol. II, E.P.L., 1968, p. 492.
[2] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, p. 439.



Scanned with OKEN Scanner

Neîndoielnic, critica este și ea o formă a creației, dar nu în înțelesul fanteziei literare, ci în acela al reflexiei din perspectiva unei personalități. Criticul „e un creator, fiindcă reliefează valori pe o ecuație personală. Cititorul obișnuit își trăiește mai mult sentimental lecturile. Criticul are o tehnică a scrisului și o tehnică a spiritului : raportează operele între ele, le nuanțează și le adîncește într-o viziune ce se agregă pe nesimțite.“ Emanciparea de dogmatism și implicit apropierea de creație sînt mai ales îndatorate, după Pompiliu Constantinescu, criticii lui Benedetto Croce care „a situat frumosul în *expresie*“. Critica și-a căutat de atunci „realizarea în expresii diverse, nu în confruntarea lor cu niște canoane imuabile. Astfel s-a apropiat critica de creație, prin reflexia asupra raporturilor interne ale unei originalități.“ Apare limpede deosebirea față de impresionism, care „îndulcea“ dogmatismul „prin senzație parazitară, prin asociație sentimentală în marginea, nu în centrul operei.“ Tocmai de aceea, critica modernă, „toată critica vie a timpului, cum spune Pompiliu Constantinescu, nu se mai prevalează de impresionism, ci adîncește în individual legi intime prin construcție de reflexii. Inteligența mobilă explică frumosul expresiv, fără canoane ; fără subterfugii sentimentale și de fantezie. Iată semnul de nou intelectualism creator al criticei veacului nostru.“ Firește că erorile nu sînt excluse, dar ele vin în chip paradoxal tocmai din forța criticii, adică din formula inerentă și definitorie a intelectualității ei : „Orice critic, în diferite măsuri, prezintă lipsuri și fragmentări ale înțelegerii ; critica e un act de disciplină, aci e tăria și slăbiciunea ei“. Greșelile fatale ale criticii sînt corectate prin istoria literaturii, care dispune de o altă perspectivă, mai cuprinzătoare, mai detașată și în consecință mai corectă.[1]

Revenind asupra creației critice într-un text inedit din 1945, Pompiliu Constantinescu va acuza din nou impresionismul de „subiectivism asemenea capriciului“ și de „glosare sentimentală în jurul operei de artă“, prin care a denaturat „în bună parte natura criticii“. În discuție nu este bineînțeles talentul unor spirite precum

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 291—308.



Scanned with OKEN Scanner

Anatole France sau Jules Lemaître. „Critica nu se poate dispensa de talent, cum nu se poate dispensa nici o artă a expresiei scrise ; nici dogmaticii nu socotesc talentul drept o erezie, deși mijloacele lor de expresie sunt masivitatea, elocvența și argumentarea logică." Adevărata problemă a creației critice a rezolvat-e Sainte-Beuve „de la care impresioniștii au împrumutat-o și au denaturat-o". Subliniind orientarea oarecum științifică a autorului lui *Port-Royal* spre studiul diferitelor temperamente grupate în formula diferențială a „familiei de spirite", Pompiliu Constantinescu observă totuși că marele critic francez „n-avea un cod dogmatic, în baza căruia să judece diversitatea operelor și temperamentelor scriitorilor ; el avea o intuiție a adevărului, în critică supunîndu-se temperamentelor individuale pe care le zugrăvea cu exactitate și cu artă, în același timp". Ideea lui despre creația în critică a formulat-o limpede în însemnările sale, definind criticul drept „un om care știe să citească și care învață pe alții să citească" și critica drept „o invenție și o creație perpetuă"[1], convingător dealtfel ilustrată prin întreaga operă a lui, de excelentă portretistică morală. Creația în critică nu este deci o vegetație stilistică și fantezistă în marginea creației artistice, ci intuiție de oameni și valori, ieșită din cultură și din meditația asupra textelor.

Dar intelectualismul critic și estetic nu înseamnă scientism și nici firește dogmatism. În fața dezvoltării cercetărilor lingvistice, considerate bineînțeles legitime și în domeniul artei literare, Pompiliu Constantinescu ține totuși să sublinieze imposibilitatea oricărei substituiri a criticii, a cărei autonomie trebuie asigurată împotriva tuturor tendințelor mai mult sau mai puțin anexioniste : „Dogmatismul lingviștilor, în aspectul lui estetic, este tot atît de van ca orice dogmatism. Lingvistica nu-și poate substitui nici obiectul și nici metoda criticii literare după cum nu i s-au putut substitui nici retorica, nici gramatica, nici istorismul, nici sociologia, nici psihologia, nici filologia și nici chiar estetica".[2] În schimb, intelectualismul se coroborează cu ideea criticii estetice, în slujba căreia

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 419—422.
[2] Idem : *ibidem*, pp. 346—349.



Scanned with OKEN Scanner

Pompiliu Constantinescu și-a pus întreaga forță combativă, în linia aceluiași militantism estetic, inaugurat și propovăduit în epocă de ideologia lovinesciană.

Protestînd cu demnitate împotriva acuzațiilor de decadentism aduse criticii estetice, autorul are prilejul să precizeze categoric înțelesul autentic al disociației valorilor : „Planul estetic al criticii este însuși planul creației artistice ; nici o valoare de conținut nu poate via dacă nu satisface și planul estetic". Indiferent de dogmatismul sau de libertatea spiritului critic, planul estetic se impune într-o critică adevărată și cinstită, încît a-l neglija, „a propaga principii oarbe și a confunda valoarea expresivă cu nonvaloarea înseamnă a nega fenomenul de cultură însuși". Controversele de idei sînt evident stimulatoare, dar ele nu trebuie să repună în discuție îndreptățirea criticii estetice, argumentată într-un mod definitiv de Maiorescu, căci renunțarea la principiile și criteriile ei ar însemna însăși abandonarea criticii și compromiterea ideii de cultură : „sentimentul valorilor trebuie să funcționeze cu neștirbită continuitate ; cînd încetează acest sentiment, încetează însăși putința de existență a criticii. Asaltul în contra planului estetic este un asalt în contra ideii de valoare, în critică ; odată năruită noțiunea de valoare se năruie și noțiunea de cultură și creație." Contradicțiile spirituale trebuie menținute exclusiv în acest plan al interpretării valorilor. „Punctele de vedere pot fi multiple, intransigente, dar nu pot părăsi planul valorilor, nici în afirmare, nici în negare."[1] Interesantă este în acest context aprecierea autorului față de critica dogmatică, socotită altceva decît măruntul și ignobilul tezism al detractorilor principiului estetic : „ea se sprijină pe o sumă de valori de conținut și de expresie, în genere precis realizate într-o literatură de tradiție strălucită ; respectabilă, în măsura în care este sinceră și competentă, critica dogmatică ajunge, sub unghiul ei parțial de vedere, tot la aspectul estetic, al unei anumite estetici". „Mistificarea teziștilor, reaua-credință a impostorilor și îngîmfarea stearpă a suficienților" se manifestă în acuza de de-

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 350—353.



Scanned with OKEN Scanner

cadentism adusă criticii estetice, singura, în realitate, capabilă de largă comprehensiune, de analize rafinate și subtile și de o sinceră ierarhizare a valorilor. Postmaiorescienii nu au promovat nici „jonglerii verbale“ și nici „atitudini artificiale“, ci mai presus de toate spiritul lucidității discriminatoare. „Critica estetică nu e un joc steril al inteligențelor, ci o fecundare a creației artistice, prin înțelegere fecundă, prin perspectivă multiplă, prin analiză adecvată și prin acel inalterabil sentiment al valorilor, care întreține vie întreaga literatură a unui popor“[1].

Intelectualismul critic nu s-a organizat într-un sistem. Dealtfel Pompiliu Constantinescu era convins că foiletonistica a compromis definitiv ideea de sistem. Antisistematic (nu neapărat însă nesistematic !) și chiar antimetodologic este și Vladimir Streinu, nu mai puțin intelectualist decît confratele său. Numai că intelectualismul la el se traduce mai curînd printr-o luciditate a limitelor, căci „în orice parte și-ar îndrepta sforțările, inteligența omenească se lovește de anumite interdicții ultime, dincolo de care i se impune zarea de unduire veșnică a misterului ; dar e o nobilă umilință aceasta, de a-și cunoaște singură hotarele puterii, dacă nobil este bunul ei cel mai de preț, instinctul preciziei, prin care ajunge să îngenuncheze pe asemenea margini de prăpastii“. Cel ce mărturisea odată în fața poeziei lui Arghezi că încearcă o „dramă de inteligență“ sau altădată că probabil condiția oricărei poeziei este „de a scăpa ca un iepure printre picioarele vînătorului“[2] și-a teoretizat convingerea acestei neputințe prin formula „concretului necategorial“. Pornind de la constatarea reflexivității critice ca diferență specifică în raport cu arta, Vladimir Streinu socotește critica drept un fel de „estetică practică“, ceea ce vrea să spună că ea nu poate fi totuși confundată cu o „aplecare a spiritului exclusiv teoretică“. Posibilitățile de a

---

[1] Pompiliu Constantinescu : *op. cit.*, pp. 525—527. Vezi și pp. 309—312 și, dealtfel, întregul volum din care citățm. Cf. și antologia postumă de texte inedite, *Caleidoscop*, Editura Cartea românească, 1974, pp. 181 — 187 și 270—272.

[2] Vladimir Streinu : *Pagini de critică literară*, vol. I, E.P.L., 1968, pp. 24 și 235.



Scanned with OKEN Scanner

surprinde esența creației pe calea istoriei, psihologiei, biografiei sau sociologiei sînt respinse pe rînd, pe temei că „studiile acestea, foarte stimabile și pe drept cuvînt prețioase pentru cultura timpului instruiesc cu mult mai mult, întrucît e vorba de noile domenii ale cunoștinței, puse în raport cu opera artistică, decît asupra artei însăși". „Duhul inanalizabil" al creației estetice nu poate fi captat în plasa unor considerații extranee. Critica trebuie să privească opera „în intuitivitatea ei, în ceea ce se constată ca ireductibil și nedatorit nici rasei, nici epocei, nici psihologiei individuale și nici vreunui alt factor extrinsec". Chiar din această afirmație rezultă însă că o critică integratoare, categorială rămîne totuși necesară, măcar pentru a înlesni eliminarea ipotezelor și ipostazelor neconcludente. Desigur că aceasta nu înseamnă a avea pretenția naivă a traducerii intuitivității în concept. „Criticul aplicat misiunii lui se va strădui să deslușească, într-o poezie sau într-un roman, concretul necategorial al artei, realitatea ei monadică, misterul vibrator cu care să consune, pe care să-l consimtă, iar nu să caute a-l denatura, traducîndu-i grupul de intuiții în idei științifice".

Arta face parte din „seria indefinisabilelor logice", numite astfel de Edmond Goblot, și din această pricină nu poate fi „materie de învățămînt", iar cerințele stilului abstract, „deshidratat" se dovedesc în critică inoperante. În realitate, plasticitatea expresiei, departe de a dăuna ideii, îi servește, mai ales cînd se aplică unui domeniu prin natura lui labil și aproximativ ca arta. În plus, stilul ține vădit și de particularitatea conformației interioare a subiectului critic și iată de ce „a impune comentatorului de literatură un stil de muchii poliedrice implică două greșeli de ignoranță : se trece nu numai peste firea concretă, care nu se încredințează cuvintelor abstracte, a artei, dar și peste structura morală întîmplătoare, dacă nu obligatorie, a criticului". Subliniind implicațiile speculative ale expresiei figurative, Vladimir Streinu nu confundă însă imperativul „scrisului artistic în critica literară" cu „folosirea procedeelor exterioare ale scrisului sugestiv". Pericolul de a ajunge de la stil la superficia



Scanned with OKEN Scanner

stilistică trebuie evitat prin „legătura familială cu opera creatorilor“ și prin pătrunderea directă în substanța artei.

Or această substanță o reprezintă tocmai individualitatea operei. După ce-și mărturisește filiația bergsoniană a ideilor, criticul scrie : „A defini ceea ce este original într-o scriere, a-i surprinde unicitatea sau, nefiind cu putință, a tinde totdeauna la aceasta, înlăturînd ca neconcludente toate caracterizările care pot înrăma de-a valma portrete de artiști neasemănători, ni se pare a fi singura menire a criticii literare, deși rezultatele obținute astfel sînt nespus de modeste față de abundența de viață a operelor cercetate“. Propunîndu-și să exemplifice această singură modalitate reală și realistă a criticii, Vladimir Streinu nu descoperă la noi pe altul decît pe „un neprofesionist“ precum Camil Petrescu, care prin teoria lui substanțialistă, ce se opune psihologismului și istorismului, se concentrează implicit asupra individualității operei de artă. În schimb, în Franța, criticul nostru îl citează pe Charles du Bos, cu preocuparea lui pentru „sonoritatea fundamentală“, pe filosoful Gabriel Marcel care a atras atenția asupra ideii de unicitate *(„attention à l'unique)*, și în sfîrșit pe Thibaudet, care răspunde acestuia printr-un inteligent și fin articol, dar a cărui moarte „a curmat probabil acest prea interesant început de discuție“. Ideea celui din urmă că problemele criticii sînt corespunzătoare stadiului de dezvoltare a literaturii și sub raportul interesului pentru originalitate *(Est-ce l'attention qui manque à l'unique ou l'unique qui manque à l'attention ?)* găsește în Streinu un ireductibil oponent, căci, zice el, acest interes ține mai curînd de „concepția individuală a criticului“, așa cum o demonstrează Thibaudet însuși, care și în studiile consacrate unor scriitori de o incontestabilă originalitate utilizează tot metoda categorială. Ar fi greșit să se conchidă însă asupra inutilității filiațiilor și coincidențelor, chiar dacă unele sînt și întîmplătoare, și nesemnificative. „Genealogia literară“ de care a vorbit Sainte-Beuve e însă singura legitimă, fiind „cea dintîi aproximare a *tonului vital*, prima încercuire cu putință a unicității valorilor artistice“, iar preocuparea criticii rămînînd mai departe „a formula particulari-



Scanned with OKEN Scanner

tatea neclasificabilă, a expune ceea ce scoate pe un scriitor din orice lege și nu legea care îl cuprinde".

Accentul prea rezolut al criticului trădează din păcate o concepție exagerată și nedialectică despre relația dintre clasificabil și inclasificabil, dintre conformitatea și nonconformitatea operei cu „legea", cînd în realitate individualitatea este în funcție de generalitate, iar „caracterul de abatere de la normă a fenomenului artistic" este corelativ cu existența normelor. Departe de a ne putea vreodată dispensa în analiza critică de ele, avem nevoie și de integrarea în categorii și de precisa raportare la sistemul normelor estetice, nu pentru a anihila esența vie și ireductibilă a operei, ci tocmai pentru a o demonstra. Încît întreaga luptă contra criticii integratoare își pierde pentru noi valoarea strict principială, păstrîndu-și-o în schimb pe cea polemică, orientată într-un sens foarte exact, anume împotriva criticii indiscutabil marginale, așa cum este nu o dată ilustrată de diferitele modalități ale didacticismului, pozitivismului și scientismului steril.

Demn de notat e însă faptul că în problema existenței artei ca valoare, Streinu introduce perspective nuanțate, dialectice, înlocuind criteriul clasic al perfecțiunii operei cu noțiunea mai elastică a perfectibilității, argumentată prin originala teorie a „dubletelor artistice". „Cu aceasta nu excludem perfecțiunea din sfera frumosului, ca idee, ci numai din aceea a frumosului ca realizare artistică, adică din estetică." Dubletele artistice ar fi opozițiile tensionale inerente care dau viață și originalitate operei. „Opera de artă privită astfel va fi un complex de calități și defecte conexe, care se condiționează reciproc." De la dublete generale criticul trebuie să treacă la surprinderea celor specifice unui artist și unei opere pentru ca să pătrundă astfel în terenul propriu al originalității lor, căci „dubletele artistice fundamentale sînt valori vii, unități concrete, în care numai prin analiză intelectuală le separăm fuziunea părților". Concluzia este „că ajutîndu-ne de ele, mai ales după respectarea observanței negative, după care privim ca nesatisfăcătoare formulele critice cu conținut promiscuu, dispunem de o modalitate de aproximare a unicității artistice, fiind pur mister ceea ce îi scapă încă ; iar pe de altă parte ne instruim și asu-



Scanned with OKEN Scanner

pra compunerii intime a artei, asupra necesității artistice a defectelor"[1].

Propunîndu-ne deci o metodă, Vladimir Streinu nu este mai puțin, cum vom vedea imediat, un adversar al spiritului de metodă, dintr-o preocupare comună cu colegii săi de generație pentru geloasa precizare a regimului autonom al criticii. De la critica profesorilor, altfel zis de la rigiditatea normelor scolastice pînă la teoria mediului, fundamentată sociologic, politic și economic, totul i se pare autorului o „pierdere de vreme". Referindu-se la conexarea operei cu ambianța epocii în care s-a produs, la analiza corelațiilor dintre ele, criticul se străduiește să aducă dovezi că întreprinderi ca acestea nu ne spun prea mult, de vreme ce adesea sensul operelor este contrar sensului social : romantismul, coincident în timp cu apogeul burgheziei, a promovat ideea renunțării și evaziunii, nu o literatură vitalistă și tonifiantă. Pe lîngă aceasta, chiar dacă am putea vorbi de concordanță între termeni, ce ne va spune existența într-o operă a unor teme generale și cît de mult ne va edifica în ce privește individualitatea ei ? „«Temele» epocii, prezente fără îndoială la scriitorii excepționali, ele singure, fără misterul originalității fac numai pe autorii mediocri". Încadrarea în categorii social-istorice ne conduce la scriitorul-tip „care nu este o realitate estetică" și nu la „scriitorul-mutant, [...], care la suma de frumusețe cunoscută adaugă un coeficient nou, personal și inexplicabil". Cît privește analizele aplicate unor scriitori ca Rilke și Novalis în scopul de a ilustra metoda în confruntarea ei concretă cu valorile estetice, criticul nostru scrie categoric : „Nevoind să contestăm declinul burgheziei sau al feudalității, care s-ar exprima la cei doi poeți prin aceeași voință lirică de a se extrage dintr-o realitate socială agonică, ne întrebăm pentru ce totuși, atît unul cît și celălalt, ei se deosebesc în chip particular de toți contemporanii lor și pentru ce, exponenți amîndoi ai aceluiași declin, Novalis e Novalis și Rilke e Rilke, fără nici o posibilitate de a li se confunda vibrația ?"

---

[1] Vladimir Streinu : *op. cit.*, pp. 273—311.



Scanned with OKEN Scanner

Pentru a-şi întări poziţia, Vladimir Streinu citează un fragment din Gherea, conform cu care „teoria materialismului economic“ ar fi „contestabilă“ în aplicaţiile ei la artă, uitînd totuşi faptul semnificativ că Gherea însuşi nu s-a temut să se consacre în activitatea critică unor preocupări atît de... contestabile. Ceea ce este însă şi mai curios e faptul că autorul interpretează absolut contrariu adevăratul spirit al articolului amintit, *Materialismul economic şi literatura,* care, departe de a urmări să demonstreze caracterul contestabil al marxismului în cercetarea literară, constituie tocmai o pledoarie pentru aplicarea lui firește creatoare, atrăgînd totodată foarte oportun atenţia că „potrivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greşelile şi neabilitatea adepţilor ei“. Încît firește că nici vorbă nu poate să fie de a-l transforma pe Gherea într-o „adevărată frînă a culturii noastre în materie de critică sociologică“, ci doar, eventual, de critică dogmatică şi sociologistă, ceea ce este evident cu totul altceva, chiar dacă Vladimir Streinu suprapune cele două noţiuni. Şi criticul transpune imediat discuţia din planul autonomiei criticii în cel al autonomiei artei, considerînd că vechile confuzii de valori, din discutarea cărora „se alesese adevărul că orice material, de orice natură ar fi, este convertibil în valoare estetică, dar nici un material nu implică în sine iniţialmente un plus propriu de valoare“, „încearcă azi să recapete viaţă, disimulîndu-se sub noi termeni“. Ca un avertisment la adresa simplificărilor dogmatice, poziţia lui Vladimir Streinu este negreşit legitimă, dar teoretic ea porneşte de la o foarte discutabilă premisă : aceea a inconsistenţei oricărui determinism. „Metoda critică însemnează determinism critic. Cine adoptă pe oricare dintre ele profesează implicit convingerea că poate determina caracterul intim al artei prin psihologia artistului, prin biografia lui, prin mediul familial, intelectual, social şi cosmic, prin sistem economic, prin clasă, naţionalitate, rasă etc...“ Că autorul are în vedere un determinism mecanicist şi vulgarizator se vede limpede din afirmaţia că un critic determinist ar fi convins „că opera de artă transportă dintr-odată şi pe de-a-ntregul, adică traduce direct în planul



Scanned with OKEN Scanner

expresiei artistice o psihologie, o biografie, o sociologie, o epocă etc"[1].

Determinismului îi opune autorul „legea fundamentală a creației compensatoare sau complementare", concretizîndu-și astfel aderența la o înțelegere psihanalitică a artei. Exemplele de „divergență" între operă și om sau epocă sînt bineînțeles reale și incontestabile, dar la o analiză mai aprofundată se dovedesc departe de a infirma concepția deterministă a creației, nu bineînțeles în forma ei simplistă și mecanicistă, blamabilă pe drept cuvînt, ci în aceea propriu-zis marxistă, care implică recunoașterea interrelației complexe și a mediațiilor dintre structurile determinante și structura operei. Dar Vladimir Streinu, spirit evident lucid, dublat însă de un poet impenitent, a preferat să se abandoneze mai curînd, decît să lupte pentru a o depăși, unei dileme inerent paralizante pe care singur a expus-o mai de mult în vorbe foarte edificatoare : „O alternativă fundamentală, cu termeni de dilemă, este neliniștea criticului literar : căci, sau rămîne credincios instrumentului rigid cu care trebuie în orice caz să lucreze, și rezultatele de cunoaștere a operei comentate se minimalizează, sau renunță la aparatul intelectual, dacă nu vrea să și-l vadă plesnind în timpul ajustării la concret, și nu-i rămîne ca unealtă de lucru decît exclamația ! Într-un fel, se ține departe de obiect ; într-altul dispare în el ; în amîndouă, rătăcește."[2]

Intelectualismul lui Vladimir Streinu ca și al lovinescienilor în genere s-a valorificat deplin în acțiunea lui antiortodoxistă și antitradiționalistă, pe care împreună cu Pompiliu Constantinescu a ilustrat-o prin articole polemice adesea memorabile și totdeauna foarte categorice. Aversiunea lor organică față de orice formă de confuzionism îi atașează liniei spirituale a maestrului, pe care totuși sînt departe de-a o monopoliza, căci lovinescieni în acest sens se dovedesc în fond și criticii pe care i-am numit independenți, pentru considerente mai cu seamă biografice și temperamentale decît acut ideologice :

[1] Vladimir Streinu : *op. cit.*, vol. II, pp. 382—388.
[2] Idem : *ibidem*, vol. I, pp. 266—267.



Scanned with OKEN Scanner

Perpessicius, Şerban Cioculescu şi Octav Şuluţiu. Prin excelenţă cronicari ai actualităţii literare, ei reprezintă mai ales conştiinţa clarificatoare în plan axiologic nu ideologic, sînt mai curînd nişte agrimensori ai vieţii literare decît ideologi şi polemişti, deşi un Cioculescu de exemplu, prin chiar esenţa firii sale, rămîne peste tot, în fiecare rînd al său, un spirit delimitativ, maliţios, ironic şi lucid, de o anume combativitate totdeauna subterană, cînd nu de-a dreptul asumată. Preocuparea lor predominantă este cu siguranţă însă topografierea de valori.

Cel mai benedictin din toţi pare să fie Perpessicius. Registratura lui este impresionantă prin întindere şi continuitate a efortului. Criticul a avut perseverenţa rară a cuprinderii pe cît posibil integrale : „Întîia şi cea mai mare din năzuinţele noastre a fost să cetim cît mai multe din cărţile anotimpurilor literare..."[1] Cultivînd, după cum singur a mărturisit-o, un impresionism de cititor cu gust, descinzînd el însuşi, ca şi Vladimir Streinu, în teritoriul cronicii din poezie, Perpessicius nu s-a interesat prea mult de teoria disciplinei, acaparat aproape integral de pasiunea neslăbită a lecturii şi, implicit, de arta broderiei de impresii proaspete şi nesedimentate, împărtăşite publicului, imediat. În *Lămurirea* de la prima serie de *Menţiuni critice* din 1928, citim o grăitoare şi destul de limpede confesiune : „temperament prin excelenţă subiectiv, autorul acestei cărţi vrea să vadă în culegerea aceasta de cronici literare în primul rînd o serie de mărturisiri ale unui cititor, mai mult sau mai puţin în curent cu producţia literară contemporană din România". Condiţia de critic este recuzată fără ipocrizie după cît se pare : „El se fereşte, cu stăruinţă, să se considere critic — şi neutralizarea celor doi termeni ai titlului nu e deloc întîmplătoare — pentru că nu-şi recunoaşte nici însuşiri didactice, nici un anume dogmatism, fără de care, pare-se criticul nu se întrupează". Autorul îşi socoteşte foiletoanele „de oarecare utilitate" prin caracterul lor informativ asupra vieţii literare, dar şi prin „exerciţiul de bun simţ critic, altminteri zis, de gust". Libertate de impresii,

[1] Perpessicius : *Opere*, vol. V, Editura Minerva, 1972, p. 10.



Scanned with OKEN Scanner

antidogmatism structural, dar și programatic — iată ce se poate așadar reține din concepția lui Perpessicius asupra criticii.

Textul cel mai ilustrativ este *În tinda unei registraturi*, considerat de însuși autorul lui „drept o profesiune de credință." Mărturisirea ezitării de a accepta oficiul cronicii este ea însăși semnificativă : „O ușoară melancolie urca în mine la gîndul că va trebui să deszăvorăsc altarul cu idoli din sufletul meu, că va trebui să oficiez pentru ei în văzul tuturor și că de multe ori smirna adorării mele nu va fi la înălțimea tronurilor lor". Sfială tipică temperamentului poetic, dar rareori și celui critic, predestinat mai mult ieșirilor în agora, cu combativitate, indiscreție și mai ales orgoliu de judecător ! Dar, zice Perpessicius, „m-am hotărît și am trecut pragul". Intenția programatică și generoasă este aceea a cuprinderii cvasiexhaustive a aparițiilor editoriale, fără nici o discriminare prealabilă, pentru ca rubrica „să fie cel puțin sucursala unei vitrine de librărie. Nume și scrieri ce apar în geamul librarului se vor vedea trecînd cît mai neîntîrziat și-n acest galantar. [...] Voi plivi însă orice prejudecată sectară și mă voi sili să comentez orice operă, din orice zonă ar veni." Singura condiție — „un cît de relativ interes". Sinceritatea cronicarului va fi deplină ; va prefera însă rezervelor entuziasmul. „Dacă blamul va fi de multe ori surîzător, în loc să fulgere o spaimă, ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voi pune frîu și slobod îl voi lăsa să măsoare zările." Pornind de la premisa unei receptivități neîngrădite, lui Perpessicius nu-i scapă totuși inevitabilul partizanat al contemporaneității : „Este un viciu al contemporaneității [...] de a nu vedea decît parțial. A n-o mărturisi este a minți cu bună știință. A proclama însă că nu voi cădea în această groapă de lup ar fi o laudă deșartă. Dar că mă voi strădui să mă feresc de ea, iată ceea ce va sta neîntrerupt în atenția mea." Imparțialitatea programatică privește cu atît mai mult nedreptățitul simbolism român, care „prenumără autori și opere valoroase" și care „a slujit literaturii române într-o măsură în orice caz mai mare decît gura satului ar lăsa să creadă". Deși indiferența față



Scanned with OKEN Scanner

de orice formule literare e presupusă în consideraţiile criticului pentru motivul că „tot ce se poate cere celui ce scrie e să-şi servească cinstit propriul său temperament", totuşi se simte o anume cordialitate faţă de tendinţele înnoitoare, care-l aliniază şi pe Perpessicius, în acest plan, poziţiilor lovinesciene : „Criticul trebuie să binevoiască a nu mai socoti noutatea ca pe o ciuhă de speriat ciorile..."[1] Surprinzător nu este, dacă ne gîndim atent, programul criticului luat în sine, ci faptul că prin el un om şi-a presimţit vocaţia şi şi-a prefigurat destinul cu o exactitate înmărmuritoare.

Asupra unora din alegaţiile sale liminare va reveni cu cîteva prilejuri Perpessicius măcar spre a răspunde cîtorva obiecţii şi nedumeriri. Registratura cărţilor de pildă e o eroare a o înţelege drept reclamă editorială : „Nu este întîia oară cînd ne ridicăm împotriva acestei concepţiuni utilitariste, pragmatice sau, mai corect, negustoreşti a criticei foiletonistice. Critica nu urmăreşte desfacerea cărţilor." E un prilej binevenit pentru autor să-i precizeze rosturile autentice : „Critica judecă, sugerează şi creează condiţiile favorabile dezvoltării literelor ; ea se insinuează în conştiinţa lectorilor, graţie asiduităţii uvrajului ei, graţie liniei şi stilului pe care şi-l hotărăşte fiecare dintre cronicari". Influenţa criticii nu este deci imperativă, ci insinuantă.[2] O servitute a oficiului de cronicar este fatala lui imposibilitate de a istovi materia, imposibilitate agravată şi de eclectismul criticului, căci dacă unuia mărturisit sectar i se pricep omisiunile chiar fără a i se ierta, celui dintîi nu i se pot concede nici un fel de circumstanţe favorabile atunci cînd ocoleşte, fie şi involuntar, să consemneze fenomenele indiferent cît de minore ale actualităţii : „Cu un sectar, omul cunoaşte mai dinainte la ce să se aştepte, cînd, de foarte multe ori nu se aşteaptă chiar la nimic. Cu un eclectic altele sînt pretenţiile. Dacă nici el, eclecticul, nu ne dă satisfacţie, atunci înseamnă că lumea şi-a ieşit din ţîţîni. Eclectic, lumea te vrea dulce cu orice preţ şi condamnat diabetului, prin anticipaţie. E zadarnic să torni, cum se

[1] Perpessicius : *op. cit.*, vol. II, E.P.L., 1967, pp, 13—16.
[2] Idem : *ibidem*, vol. V, p. 200.



Scanned with OKEN Scanner

zice chiar dacă n-o fi adevărat, cîte o picătură de venin, cum face albina, pentru conservarea fagurilor de miere. Lumea va zice că mierea a rîncezit și că preferă uleiul de ricin, necontrafăcut."[1] „Modul spartan" al criticii nu este însă genul foiletonisticii lui Perpessicius și, la îndemnul cultivării unui ton mai rezolut și chiar mai ofensiv, el vine cu ideea adevărului de fond ce se conservă și în lipsa tacticilor de intimidare a opiniei, spre a se valorifica în fine în posteritate : „Să scriem pentru noi înșine și pentru împlinirea destinului nostru temporal. Și ziua judecății ne va afla pe fiecare la mesele noastre de brad, despuiați de orgolii, cu vraful de cenușă alături, care cît am ars și mai ales cum am ars. Nici grabă, nici larmă, nici colb. Posteritatea nu se înșeală. Poate pentru că n-are nici un interes să o facă. Și dacă nu ni-i dat să scriem postum, să scriem, cel puțin, cu gîndul la posteritate."[2]

Nu trebuie conchis însă în sensul oportunității unei oarecare solitudini, căci, dimpotrivă, criticul își poate preciza opinia și judecata numai trăind direct printre contemporani. Exemplul criticilor noștri mari este citat de Perpessicius în chip convingător. În ciuda riscurilor implicate în străvechea practică a sociabilității, nici Maiorescu și nici Gherea, nici Mihail Dragomirescu, nici Ibrăileanu și nici Lovinescu nu s-au izolat, ceea ce nu numai că nu le-a dăunat percepției exacte a realității literare, dar dimpotrivă le-a favorizat-o. Încît concluzia decurge de la sine : „izolarea socială a criticului nu este o condiție *sine qua non* pentru exercitarea acestui oficiu. Mai mult : pentru autonomia criticului și pentru independența evaluărilor lui, să-i dorim să descindă în piața plină de larmă a literaturii, în care și dacă se încrucișează, de atîtea ori, cuvinte ce roșesc obrajii și sfîrcul urechilor, tot mai sigur se disting valorile de contrafaceri și esențele pure de cele mercantilizate."[3] Refuzul izo-

---

[1] Perpessicius : *op. cit.*, vol. V, p. 150.
[2] Idem : *ibidem*, vol. VI, Editura Minerva, 1973, pp. 316—317.
[3] Idem : *ibidem*, vol. IV, ed. cit., 1971, pp. 267—268. Vezi pentru întregimea operei lui Perpessicius monografia condensată, dar extrem de informată a lui Teodor Vârgolici, apărută la Editura Eminescu în 1974.



Scanned with OKEN Scanner

lării l-a condus firește și pe Perpessicius în agitația problemelor controversate ale zilei, față de care s-a manifestat în stilul său insinuant, ironic și învăluit în unduioasele volute digresive, ceea ce însă nu-i diminuează contribuția substanțială la acțiunile militantismului estetic al întregii sale generații.[1] Fără a adera prin declarații la poziția intelectualistă a mai tinerilor săi confrați, el o slujește mai curînd prin fapte, în ciuda permanentului manierism impresionist ce-l caracterizează.

Pe cît de saturat de artificiile savuroase și savante în același timp ale unei retorici absolut inconfundabile se dovedește mai întotdeauna Perpessicius, tot pe atît de auster, de sobru, de direct, de obiectiv și de acut, fără ocoluri și menajamente, este cu siguranță Șerban Cioculescu. Curtoaziei îi răspunde prin maliție, nu însă fără un anume ceremonial de altă speță, evident, și mai ales de altă funcționalitate. Ideea-cheie a lui Cioculescu este ideea posibilității unei critici obiective, privită ca o disciplină intelectuală, întemeiată pe rigoare și onestitate. Nu însă cu necesitate pe sistem. Mai mult decît alinierea la principii fixe, critica sa cultivă libertatea de mișcare atît a gustului, cît mai ales a spiritului, fiind din această cauză spectacolul unei necontenite dialectici intelectuale. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin absența unor principii și criterii ale judecății și, mai în genere, ale activității critice. Se poate observa că, dimpotrivă, Șerban Cioculescu s-a arătat mult mai preocupat decît atîția alții din colegii săi de generație de problematica și de statutul criticii, asupra cărora a revenit de multe ori în cursul carierei sale (e drept în spiritul unei nedezmințite unități de atitudine), căci „nu este niciodată de prisos de a defini obiectul, modalitatea și scopul criticii literare". Formulîndu-și principiile de care se călăuzește, criticul o

---

[1] Absența sa de la sărbătorirea centenarului lui Maiorescu, justificată semnificativ printr-un articol adunat apoi în *Jurnal de lector*, Casa Școalelor, 1944, pp. 30—35, l-a dus pe Șerban Cioculescu la reproșuri absolut întemeiate, dar nu l-a împiedicat să recunoască totuși „solidaritatea profesională" a lui Perpessicius cu critica fundamentată pe principii maioresciene. (Vezi *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, 1972, pp. 713—715.)

face cu desăvîrșită limpezime. Prima problemă este a apartenenței disciplinei sale : „Chestiunea dacă este o artă sau o știință rămîne deschisă ; indubitabil, critica este o metodă". Revendicarea statutului științific al criticii i se pare autorului „o naivitate agravată de pretenție", iar afirmarea autonomiei sale literare — o eroare, căci critica nu urmărește să creeze un frumos specific, ci să-l supună cercetării pe acela existent în opere. Ea „nu se valorifică prin frumusețe, ci prin justețe". Funcția ei definitorie este selecția valorilor și evidențierea lor din seria nediferențiată a producțiilor literare. Caracterul controversat al valorilor este accentuat suplimentar de legendara și ireductibila iritabilitate a artiștilor, la care critica răspunde printr-o „obiectivitate funcțională", a cărei lipsă anulează esențialmente actul critic : „Nu există critică fără obiectivism, după cum nu există literatură fără subiectivism ; nu există critică fără impersonalism, după cum nu există artă fără personalism." Distinctă prin urmare radical de artă, critica se așează, dimpotrivă, „într-un unghi de perspectivă propriu, corespunzător aceluia științific, dar lipsit de instrumentele de preciziune ale științelor exacte". Ea nu lucrează în terenul cantității, ci al calității, de unde și un sentiment mai vag sau mai acut de neîncredere în posibilitatea ei. Cînd acest sentiment e considerabil, critica eșuează în impresionism. Și totuși exercițiul ei nu poate fi facultativ, căci în realitate critica este expresia „unei necesități organice". Ca și creația de artă, ea e „o retrăire personală", aplicată însă unui alt obiect : „critica e percepția mai ascuțită și mai vie, a operei de artă, decît măsura comună, de intelecție și sensibilitate, a publicului cititor". Falibilă prin chiar natura ei, nu trebuie periclitată și mai mult prin ingerințe dintre cele mai diverse. Comodă și facilă, chiar frivolă, adevărata critică înseamnă autoconstrîngere. „Fără disciplină severă și mortificare permanentă, nu e altceva decît vagă vorbărie goală, în definitiv perfect dispensabilă." Constatările ei rămîn inevitabil aproximative cînd nu se solidifică prin disciplină. „Valoarea lor stă în maturitatea reflexiei, controlarea impresiilor, verificarea judecăților, întinderea informației, lipsa de preconcepte, oroarea exclusivității, într-un cu-

vînt în onestitatea intelectuală." Dacă adăugăm acestor caractere serviciul necesar al cîtorva idei menite să concure la „restabilirea unor adevăruri abstracte" și la „plasarea literaturii pe terenul ei propriu", avem prima imagine mai închegată a atitudinii de intelectualism profesat de Șerban Cioculescu încă din primii ani ai acțiunii sale literare.[1]

Constatînd mai tîrziu aspectul oscilant adesea al profesiunii critice, aspect care o compromite în aprecierea publică, autorul nu legitimează totuși, sub motivul necesarei diversificări, relativitatea de natură și de obligații a severei discipline : „Dacă publicul ajunge să nu mai creadă în valoarea judecăților critice, de vină este totdeauna alcătuirea defectuoasă a criticului, iar nicidecum nu poate fi în discuție temeiul însuși al judecății critice". Iată de ce urmează ca acesta să fie cît mai bine definit și cît mai limpede interpretat. Judecata critică „se stabilește pe nevoia de certitudine a spiritului, care este în căutarea adevărului și se ferește de eroare. Ca și în domeniul științei, dar prin alte mijloace, critica are rostul de a urmări adevărul și de a risipi confuzia." Precizată, astfel, ca „o modalitate de cunoaștere", critica are mai înainte de toate datoria de a proceda explicativ și descriptiv, analizînd conținutul operei și străduindu-se să o reconstruiască sensibil. Complementul necesar, indispensabil al acestor operații îl reprezintă însă judecata de valoare. „Criticii care se eschivează de la această îndatorire o fac fie din înclinare sceptică, fie dintr-o greșit înțeleasă civilitate", trădîndu-și, în ambele cazuri, lipsa de vocație. Căci departe de a fi o problemă oarecare, problema valorii „se situează în miezul actului critic". Indiferentismul axiologic e comparat de autor cu „amoralitatea în ordinea etică."

Întrebîndu-se însă ce este un scriitor de valoare, Șerban Cioculescu îl definește prin originalitate : „Vom numi scriitor de valoare pe acela care stăpînește o structură diferențială față de ceilalți scriitori de același fel :

---

[1] Șerban Cioculescu : *Cuvinte preliminare*, în *De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români*, vol. II, Editura Eminescu, 1971, pp. 359—363.

poeți, romancieri, memorialiști etc. Un scriitor înfățișează pentru noi un complex de date sufletești, care ajung sau încearcă să ajungă la exprimarea de sine. Asemănarea sau contiguitatea cu un alt scriitor îl înseriază, îl pune în serie. Valoarea este deci condiția de a fi afară din serie. Criteriul nostru de valorizare este așadar individualist." Contribuția operei de valoare se traduce deci printr-o deschidere de orizonturi noi, printr-un „spor de sensibilitate" și printr-o „adîncire a cunoașterii omului sau a societății". Rezultă prin urmare foarte limpede în ce constă îndatorirea criticii : ea e chemată să aducă în lumină operele de valoare autentică, scoțîndu-le din masa aparițiilor editoriale. De lipsa de talent nu trebuie să se ocupe critica decît în cazurile de mistificație primejdioasă, cu scopuri exclusive de „igienă literară".

Dar obligațiile criticii nu se opresc aici. Cum opera oricărui scriitor se ilustrează inerent și prin anume diferențe de nivel artistic, născute mai ales dintr-o cunoaștere adesea inexactă a structurii proprii, e necesară iarăși asistența criticii spre a-i orienta pe autori „asupra structurii lor diferențiale, îndemnîndu-i de a crea, ceea ce înseamnă a produce în conformitate cu natura lor structurală organică". Urbanitatea nu trebuie confundată cu îngăduința mincinoasă și convențională, iar criticul trebuie să se manifeste mai presus de toate sincer, nu numai spre a-și demonstra moralitatea, dar și spre a sluji destinul scriitorilor de care se ocupă și, mai în genere, literatura națională. Utilitatea criticii e prin urmare de a spune adevărul, „de a străpunge intuitiv structurile individuale, de a le descrie, de a le hotărnici, cu aproximație și fără trufie, și de a le arăta abaterile primejdioase". Nu modificarea structurilor artistice prin atitudini normative, ci constatarea lor cît mai precisă spre a-i edifica pe scriitori asupra propriilor posibilități — iată adevăratul rol al criticii. Pentru a și-l atinge este importantă bineînțeles o perspectivă evoluționistă, istoristă a creației, nu una statică și dezinteresată de context. Iar cît privește animozitatea scriitorilor față de critică, ea trebuie pe cît posibil combătută prin obiectivitate și bună-credință. Cît despre cei care asimilează critica unui oficiu de reclamă pur comercială, antipatia lor trebuie acceptată cu seni-



Scanned with OKEN Scanner

nătate. „Criticul să se resemneze a fi impopular, deoarece el nu trebuie să fie stăpînit de dorința de a complăcea fie scriitorului, fie publicului, măgulindu-le vanitatea sau gusturile inferioare."[1]

Îndatorirea cercetării obiective, a constatării cu exactitate a structurii diferențiale a creației îl duce pe Șerban Cioculescu la atitudini foarte rezervate față de critica de directivă, la baza căreia stă totdeauna un anume dogmatism. Acesta, „în esența sa elementară, nu e adeseori decît expresia grăbită a nevoii de certitudine", reprezentînd tocmai de aceea „însăși modalitatea juvenilă a criticii". Dar el poate să fie alteori și rezultatul mai temeinic „al alegerii deliberate, al optării disciplinate, al normei îndelung chibzuite", în care caz cei ce îl ilustrează „își justifică acțiunea prin conștiința unei funcțiuni de salubritate publică". Fără a contesta îndreptățirea unor astfel de manifestări în atmosfera de dezbateri a culturii, criticul își mărturisește însă lipsa de atracție pentru acestea din cauza „posturii pedagogice" pe care ele o adoptă, avertizînd contra „literaturii pure", apreciată nu în sensul ei estetic, ci în finalitatea derivată. „Un astfel de critic dogmatic, fie în domeniul literaturii, al artelor plastice sau al muzicii, judecă totdeauna obiectul artei respective nu după realizarea ei, conformă structurii intime a autorului, ci după intențiile pe care artistul ar trebui să și le însușească, spre a servi unui scop practic." Psihologia lui se caracterizează printr-un dublu fenomen : imposibilitatea de a izola esența operei și o irepresibilă pretenție de ajustare a realităților la norme extraliterare. „Criticul pedagog alunecă funcțional în ipostaza de critic-judecător de instrucție."[2] Deși convingerea mai adîncă a lui Șerban Cioculescu, este, cum am văzut, că rolul criticii nu poate fi determinarea evoluțiilor literare, ci consemnarea lor cu obiectivitate, aceasta nu înseamnă totuși lipsa acțiunii orientative, ci numai a aceleia imperative : „Să-i cerem criticului receptivitate în locul complezenței ; dar să nu-i impunem un iluzionism păgubitor, exagerîndu-i puterea de acțiune. El colaborează pe

[1] Șerban Cioculescu : *Aspecte literare contemporane*, ed. cit., pp. 578—581.

[2] Idem : *ibidem*, pp. 643—644.

nesimțite la educarea gustului public, fără să-și revendice însă un rol de regent cu ferulă față de scriitori."[1]

Dar prima obiectivitate ce se cere criticului e mai ales față de propriul său personalism, chiar dacă din exercitarea lui se scot efecte de incontestabilă valoare literară. Disocierea criticilor obiectivi de ceilalți, subiectivi, devine astfel necesară. Fără a refuza acestora din urmă stima intelectuală și fără a le contesta „aprecia-bilele rezultate literare atinse prin talentul lor beletristic", Șerban Cioculescu notează totuși dezacordul său principial, în baza următoarelor considerente pur constatative: „Criticul subiectiv își împărtășește impresiile pornind de la credința intimă a unicității lor, rezultată din interferența unei opere, expresie pur temperamentală, cu un alt temperament, tot atît de subiectiv, al lui însuși. Criticul obiectiv, chiar dacă ar recunoaște și el în opera de artă expresia subiectivă a unui temperament, este în schimb dominat de o disciplină : a verificării impresiilor, prin controlul judecății. De la impresie pleacă și criticul subiectiv și criticul obiectiv : cel dintîi o stilizează, spre a face literatură ; cel de-al doilea o raționalizează, spre a-i da putere de judecată ; cel dintîi vrea să sugereze frumusețea operei prin mirajul propriului său stil ; criticul obiectiv își propune să o explice ; criticul subiectiv nu crede în necesitatea judecății de valoare, care este însă scopul final al criticii obiective." Asemenea considerații readuc în minte pe cele din 1909, pronunțate de Dragomirescu în polemica pe marginea impresionismului cu Lovinescu. Există însă o interesantă și marcată diferență : Șerban Cioculescu repudiază categoric dogmatismul de sistem. Apropierea de filosofie i se pare de natură să pericliteze obiectivul criticii : originalitatea operei de artă. „Criticul literar, sedus de prestigiul filosofiei, părăsește de obicei climatul particular al operei literare, în favoarea generalizărilor estetice, și uită că opera literară e un «unicat», iar nicidecum un număr într-o serie." Dacă la Mihail Dragomirescu principiile sînt prezente chiar cu lux de amănunte, la Cioculescu ele se

[1] Șerban Cioculescu : *op. cit.*, p. 647.

reduc la prea puțin : orientarea criticului spre surprinderea și precizarea structurii diferențiale a artistului. E limpede că indicația, în generalitatea ei, rămîne oarecum ineficace, punîndu-se în chip inevitabil întrebarea ce note diferențiale sînt de ordin propriu-zis estetic, căci nu e greu de înțeles că autentica originalitate nu se confundă nici cu insolitul, nici cu excentricitatea. Bizareria e indiscutabil diferențială, fără a ține însă de regimul propriu-zis al artei, cît mai curînd de o patologie a expresiei întemeiată pe diformitatea însăși a percepției realului. Nu e nevoie a intra în amănuntele problemei pentru a constata un fapt elementar : acela al necesității adîncirii în elucidări și sistematizări de ordin teoretic. A proclama pe drept cuvînt nevoia și putința raționalizării subiectivității prin principii, dar a te teme să te introduci în complicațiile lor și să optezi în ultimă instanță pentru unele din ele, organizate într-un minim cadru de sistem, înseamnă după noi a te opri la jumătatea drumului pe care totuși ai purces perfect îndreptățit. E singurul aspect ce ni se pare discutabil în atitudinea atît de pertinentă și de judicioasă a lui Șerban Cioculescu. Necesitatea subsumării la atari principii, rezultate din aprofundări în planul cel mai larg și mai complex al teoriilor estetice și filosofice, devine cu atît mai mare cu cît chiar autorul recunoaște că „nu există structuri obiective de sensibilitate", ci numai „o disciplină de obiectivare a sensibilității". Tot așa de exactă este din acest punct de vedere și observația că nu doza de subiectivitate sau de obiectivitate inerentă fiecărui critic este decisivă pentru dezlegarea cauzei, ci tocmai „disciplina și deprinderea criticului de a se voi obiectiv sau subiectiv, după cum crede în prioritatea obiectului supus judecății literare sau a subiectului, căruia îi supune opera literară"[1].

Cînd prin 1943 va reveni (pentru a cîta oară ?) asupra întrebărilor privind statutul criticii, Șerban Cioculescu își va mărturisi cu nostalgie și umor constanța de poziție : „nu am evoluat și nici nu am de gînd să evoluez. Sînt prea vechi ca să mă pot măguli cu iluzia unei variabili-

[1] Șerban Cioculescu : *op. cit.*, pp. 691—693.

tăți interesante. De douăzeci de ani încheiați, de cînd m-am cantonat într-o poziție pe care aș defini-o intelectualistă și estetică, n-am simțit niciodată nevoia de a schimba punctul de perspectivă, în vederea nu știu cărei revelații." Și criticul își reafirmă crezul obiectivității cu corolarul scepticismului față de ipostaza criticii ca artă: „Am rămas mereu sceptic față de credințele unor confrați, în caracterul așa-zis creator al criticii, adică în putința de a constitui ea însăși, critica, un fel de literatură, valabilă prin frumusețea expresiei". În locul unei asemenea iluzii sau „erori", Șerban Cioculescu propune două aspirații mai eficiente: „credința în frumos (prin aceasta criticul se integrează în familia spirituală a creatorilor) și credința în puterea de aproximare a frumosului, deoarece nu este în posibilitățile criticii de a stoarce pînă la sleire esența frumosului". Prima „trebuie să fie absolută și nesovăitoare", a doua „e prin firea ei relativistă". Neputința epuizării operei nu e o servitute care merită deplînsă, ci mai curînd o fericire, prin garantarea devenirilor eterne ale operei sau mai precis ale semnificațiilor ei, căci „o creație se caracterizează tocmai prin efectele de perspectivă, variabile de la un rînd de cititori la altul, în timp ce o operă neviabilă, dar întîmpinată cu succes la apariția ei, își consumă în cîțiva ani puținele înțelesuri care-i împrumutaseră oarecare strălucire".

Vehicularea exaltată a conceptului de intuiție în critică stîrnește autorului o semnificativă opoziție. Departe de a fi un instrument cu facultăți aproape mistice, „intuiția critică, sau, altminteri zicînd, înțelegerea unei opere e condiționată de cultură și experiență, care la un loc, prin adițiune, se mai denumesc, sau se numeau altădată, gust. Criticul nu se naște, ca poetul; el nu se caracterizează prin precocitate; criticul devine, adică se formează, cîntînd, studiind, reflectînd; statornicia profesiunii, permanența pasiunii literare, curiozitatea intelectuală, interzicerea evadării în literatura de imaginație mlădiază înțelegerea și sensibilitatea critică."

Nici vechile convingeri cu privire la ineficacitatea criticii dogmatice, de autoritate, nu s-au modificat în perspectiva timpului. Mai mult decît atît, Șerban Cioculescu



Scanned with OKEN Scanner

socotește că evoluția a consfințit caracterul falimentar al tentativelor de directivă, dintr-un motiv elementar : „Criticul, înzestrat eventual cu puterea de a teoretiza, nu poate schimba cursul firesc al unei literaturi, în producerile ei, rele sau bune ; el nu poate îndrepta unele talente, în sensul vederilor lui, nici provoca talente, cînd ele lipsesc ; în sfîrșit, el nu poate face, de unul singur, pentru educația publicului, mai mult decît toată literatura la un loc". Critica nu poate fi oracol și nici nu trebuie să i se ceară altceva decît demersul obiectiv și aplicat realității literare, considerată în diversitatea ei neîngrădită. Nu este totuși cazul a dramatiza în sensul unui scepticism amar sau în acela și mai lamentabil al comodității conformiste. „Criticul e dator să se afirme curajos, împotriva erorilor sau confuziilor înstăpînite în opinia publică. În numele pasiunii sale pentru frumos, el trebuie să înfrunte toate riscurile, susținîndu-și credințele, bruscînd prejudecățile, necruțînd pe falșii scriitori, comunicîndu-și entuziasmele și disprețurile. Independența e condiția însăși a profesiunii sale și mîndria ei." Desigur o atare atitudine nu e incompatibilă cu eleganța și urbanitatea și nici cu tonul cu atenție supravegheat. Sinceritatea este uneori învăluită, iar ironia preferabilă oricărei iritări. „Exercițiul îndelungat al criticii rafinează mijloacele de exprimare a dezgustului, ca și a plăcerii", dînd naștere unui anume epicureism util pentru civilitatea de raporturi sociale. Sînt totuși și împrejurări mai speciale : „Cînd însă orizontul se întunecă, prin recrudescența beoțianismului, criticul nu poate uita că o îndelungată conivență cu cultura îl obligă să-și scuture indolența aparentă. Cuvîntul său, în zilele mari, își recapătă sclipirea oțelului și ascuțișul de spadă. Atunci, în glasul lui nu vorbește numai frumosul, ci tună adevărul, adevărul cel neconstrîns, de a cărui afirmare fără teamă se condiționează climatul de lumină prielnic Artei."[1]

Deși crezînd mai mult într-un militantism fatal și intrinsec al criticii decît într-unul stimulat prin mijloace convenționale[2], Șerban Cioculescu și-a manifestat frec-

[1] Șerban Cioculescu : *op. cit.*, pp. 701—703.
[2] Vezi *op. cit.*, pp. 694—697.

vent vocația polemică impenitentă, contra multiplelor varietăți de ingerințe și confuzionism în viața literară, fie că a fost vorba de recrudescența moralismului iorghist, fie a misticismului autohton sub formele „thracomaniei" sau ortodoxiei.[1] Mereu atent la salvgardarea autonomiei criticii și artei în peisajul agitat al anilor '30, criticul a fost unul dintre franctirorii cei mai de temut ai liniei estetice de descendență maioresciană, fixat solid în perimetrul judecăților axiologice și înarmat nu mai puțin cu o cuprinzătoare perspectivă istoristă. Raționalist, relativist, lucid prin fire și program, el a fost unul dintre cei mai insistenți comentatori ai „noii spiritualități" a așa-zisei tinere generații, al cărui experiențialism l-a botezat printr-un cuvînt de mare carieră „trăirism". După o fază de tranziție și de clarificări urmînd evenimentelor postbelice, criticul și-a văzut convingerile confirmate în formele superioare actuale, ale criticii marxiste, în contemporaneitatea căreia trăiește și scrie mai departe, consecvent lucidității și raționalismului de totdeauna, al căror spirit se confundă pînă la un punct cu însuși spiritul orientărilor moderne.[2]

Un foarte vrednic cronicar, interesat totuși de certitudini teoretice, s-a dovedit Octav Șuluțiu, orientat și el, ca și Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu, către o critică axiologică sub zodia severă a intelectualismului estetic. Ambiția pe care și-a mărturisit-o încă de la început a fost fundamentarea mai temeinică a autorității criticii, amenințată după propria-i opinie de cele mai diverse circumstanțe pe care le-a adus cu sine epoca dintre războaie. Într-un *Pro domo* din 1933, ideea este exprimată răspicat și *ex abrupto*: „Ceea ce este imediat necesar e restabilirea încrederii în critică. Autoritatea criticii este astăzi aproape distrusă. Și cu distrugerea autorității, critica se reduce la o activitate inutilă, avîndu-și o unică posibilitate de comparație în măcinarea unei mori, fără aliment. Critica este, mai mult decît orice acțiune deci,

---

[1] Cf. *op. cit.*, pp. 493—497, 559—562, 582—592, 636—642, 648—655 etc., etc.

[2] Cf. și articolul nostru *Șerban Cioculescu sau luciditatea criticii*, în *Viața românească* nr. 9/1972, pp. 47—56.

act de autoritate." Descoperind în actul critic „o înaltă aristocrație de intelectualism", întemeiată pe tăria unor postulate asumate, Șuluțiu vede unica salvare într-un soi de dogmatism, distinct de „dogmatismul aprioric" (considerat defunct), dar nu, firește, mai puțin activ. Convins că „fără dogmatism critica este imposibilă" și că acesta trebuie subliniat chiar cu puțină violență, criticul se întreabă care sînt anume factorii ce au contribuit la compromiterea profesiunii sale. E, mai întîi de toate, anarhia valorilor spirituale, instaurată poate de război și depistabilă în „hipertrofierea individualismului", cu tot cortegiul său de consecințe negative. I se adaugă și scepticismul, printr-o exagerare a ideii de relativism, ce sapă înseși temeliile valorii și prin urmare chiar ale culturii. Proliferarea spiritului de reclamă a dus apoi la industrializarea literaturii, născînd, consolidînd și, în sfîrșit, legitimînd corupția și implicit confuzia valorilor în fața unui public amăgit. Modalitatea criticii amabile, de care autorul îl declară vinovat pe Perpessicius, „al cărui foileton a devenit un panteon de glorii mincinoase", a concurat și ea la adîncirea scepticismului în rîndurile criticilor și a dezgustului de critică în rîndurile cititorilor. „Însă cea mai funestă lovitură adusă criticii a fost impresionismul", care a limitat criteriile judecății de valoare la simplul argument al gustului, încurajînd astfel diletantismul și, mai mult, chiar neseriozitatea pură. Or critica, în înțelesul ei adevărat, începe, însă nu se termină cu gustul. Acesta trebuie statornicit în relativitatea lui, „printr-o sistemă de principii bine stabilite", care să-l îngrădească transformîndu-l într-un „factor comun al tuturor gusturilor individuale". S-ar zice deci că gustul criticului autentic trebuie să dețină funcția sintezei reprezentative. În chip paradoxal, tocmai prin individualismul său, impresionismul a ajuns să compromită „individualitatea criticii", căci „sub pretextul gustului, orice imbecil se simte autorizat să-și publice părerea", ceea ce duce la denaturarea demnității criticii și deci la neutralizarea misiunii sale sociale. Acestor stări de lucruri autorul le opune antidotul celei mai adînci responsabilități, ce situează critica în primul loc al actelor spirituale : „Critica este centrala de unde



Scanned with OKEN Scanner

pleacă toate comenzile". Metamorfoza criticii moderne pînă la roluri de hegemonie generală o afirmase undeva și Șerban Cioculescu[1], fiind deci ideea unor circumstanțe și mutații autentice și nu o dată evidente în evoluția recentă a culturii și mai cu seamă a literaturii.

Condiția axiologică indispensabilă a criticii e proclamată de Octav Șuluțiu foarte apăsat, „căci critica este o creatoare de valori. Ea le cercetează, le confruntă, le ierarhizează și le revizuiește". Criticul ia poziție decisă contra negării noțiunii de valoare, care există totuși chiar în relativitatea ei. Valorile în genere „vin de la critică", aceasta postulîndu-le prin chiar natura ei. „Fără postulare aprioric valorile nu există. Valorile relative sînt deci o convenție, o axiomă conformă minții noastre". Ele au, evident, un caracter de artificiu în sensul în care artificii „sînt toate creațiunile spiritului omenesc". Selecția valorilor cade în sarcina „criticii periodice", adică a foiletonului de actualitate, ce nu trebuie izolat de atributele criticii mari și nici depreciat din cauza neseriozității cîtorva din cei ce-l reprezintă. „Critica periodică e operația de studiere a fenomenului literar în actualitate, pe viu. Sau ar trebui să fie. Ea nu se poate face decît ca și critica gravă, adică în lumina unor principii bine stabilite." O adevărată clasificare a criticii ar distinge însă între critica istorică și cea monografică, prima nefiind înțeleasă ca o operație explicativă, a operei prin autor sau invers, ci ca ierarhizare și revizuire de valori din perspectiva timpului, iar a doua definindu-se prin încercarea de a studia exhaustiv și exclusiv un scriitor, nu însă unul oarecare, ci unul care „să aibă o valoare incontestabilă și care să nu sufere vreo revizuire în rău a istoriei". De fapt, între critica periodică, cea istorică și cea monografică, relația e mai cu seamă de interferență decît de diferențiere, toate fiind în realitate ramuri „ale aceleiași activități critice a spiritului omenesc". Ceea ce interesează mai presus de orice în toate este „observarea strictă a metodei". Critica este hotărît „un gen în sine", dar nu un gen ar-

[1] Vezi antologia citată, *De la T. Maiorescu la G. Călinescu*, vol. II, p. 362.

tistic, literar, ci unul intelectual, altfel zis „un gen ca și literatura, dar nu *de* literatură", „o rudă egală în rang", urmărind adevărul, iar nu frumosul propriu. Calitățile necesare unui critic nu se reduc la gust. Este obligatorie conceperea și asumarea de criterii adecvate, scoase chiar din intimitatea practicii artistice. „Criteriile acestea sînt legi, sînt dogme care nu pot fi schimbate fără a produce o perturbare generală în domeniul spiritual." Pornind de la ele, Șuluțiu are cutezanța să declare : „Preconizez o critică dogmatică". De menționat este însă că dogmatismul său nu angajează aplicația rigidă de principii apriorice, fiind numai „o verificare a operei prin propriile intenții ale autorului și prin acele criterii care au fost găsite valabile pentru orice creație de pînă astăzi". Criticul crede deci în existența unor norme generale și perene ale frumosului artistic, cărora le adaugă pe cele speciale ale fiecărei opere. El înțelege însă că asemenea criterii, care decurg din zestrea de experiență a creației universale de valori, nu trebuie să fie prea constrîngătoare, ci dimpotrivă „foarte largi pentru a permite o justă subordonare a tuturor operelor și excepțiilor și pentru a permite să se strecoare în judecata critică și acel imponderabil care totdeauna rămîne insesizabil și fără de care nu se poate înțelege opera. Așadar dogmatismul nu e un mecanism automat care acceptă sau respinge, ci un joc spiritual de o disciplină elastică dar necesară." Se cere de asemenea unui critic seriozitate, cultură, informație la zi, inteligență, logică, putere de expresie cu mare proprietate noțională și, mai presus de toate, obiectivitate.

Cît privește criteriile, acestea sînt pentru Octav Șuluțiu trei : etnic, estetic și metafizic. „O operă de artă n-are o valoare decît întrucît va îndeplini toate exigențele acestor trei puncte de vedere. Ea trebuie să reprezinte sufletul și o expresie românească, să îndeplinească toate regulile estetice și să aibă o funcțiune metafizică profundă. Nici unul din cele trei puncte nu poate predomina asupra celorlalte. Toate sînt egal de îndreptățite la viață, deci toate sînt pe același plan, toate au o însem-



Scanned with OKEN Scanner

nătate egală. Și nici unul nu poate să lipsească.[1]" Originalitatea poziției lui Octav Șuluțiu vine din cîteva paradoxuri : a proclamat dogmatismul în sînul criticii estetice, axiologice într-o generație esențialmente antidogmatică, a introdus criteriul etnic într-un moment de devalorizare a acestuia prin varii forme de exces și în sfîrșit nu s-a sfiit, ca, intelectualist fiind, să aibă în vedere calitatea metafizică a artei, în ciuda supralicitării ei contemporane, suspecte de un oarecare iraționalism. I-au lipsit însă acestui critic inteligent și informat o conformație stilistică mai expresivă și, prin urmare, un profil de personalitate mai accentuat. Cronicar perseverent, prețuind critica de sinteză fără a izbuti s-o ilustreze semnificativ[2], el a disociat de cîteva ori între cele două condiții nu pentru a le învrăjbi prin separații artificioase, ci numai pentru a le preciza domeniul, posibilitatea și uneltele. Iată, dealtfel, și „deosebirea esențială dintre cronica literară și critica literară : pe cînd prima informează numai folosindu-se de analiză, a doua emite judecăți de valoare, pornind de la analiză pentru a ajunge la sinteză critică. Cronicarul este redus la amănunt, pe cînd criticul trebuie să vadă în ansamblu și să situeze în complex realitatea literară." Ele sînt deci „activități paralele", cu scopuri diferite, dar avînd un obiectiv comun : „fenomenul literar și putînd la un moment să-și fie una celeilalte de folos"[3]. În cazul lui Octav Șuluțiu, criticul i-a fost mai de folos, cu siguranță, cronicarului decît invers, cum ar fi fost de așteptat, după îndeajuns de susținuta carieră foiletonistică, dacă o dispariție prematură n-ar fi împiedicat, ca de atîtea ori, logica fără apărare a destinului uman.

Un restaurator, la alt nivel și în alt mod decît Șuluțiu, al vechiului concept al naționalității artei a fost și universitarul D. Caracostea, ajuns și el, în timp, la cîteva principii mai mult sau mai puțin dogmatice. Prin contribuțiile sale de o erudiție adesea cam ostentativă, pătrund

---

[1] Octav Șuluțiu : *Scriitori și cărți*, Editura Minerva, 1974, pp. 25—38.

[2] Idem : *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*, Editura Minerva, 1970.

[3] Idem : *Scriitori și cărți*, pp. 3—9.



Scanned with OKEN Scanner

în teritoriul criticii autohtone orientările științifice mai noi, legate de complexa problematică a formelor artistice. Încă de prin 1921, D. Caracostea constata în dezvoltarea cercetării critice moderne „necesitatea unei îndrumări, pe care am putea să o formulăm scurt : *pe lîngă adevărata căldură estetică, mai multă lumină științifică,* în armonie cu cerințele de adîncire ale specialității și cu starea actuală a științelor morale înrudite". Convingerea autorului era că pe această cale se poate ieși „din apele diletantismului" și restabili autoritatea studiilor literare. Nevoia și putința dobîndirii în critică a unui autentic statut științific i se păreau confirmate de întreaga istorie a disciplinei în literatura noastră : *„Toată străduința criticei de la Maiorescu încoace dovedește necesitatea întemeierii cercetărilor literare, ca o disciplină în adevăr științifică"*. Distanțîndu-se în egală măsură de dogmatici și de impresioniști, autorul se arăta profund interesat de problemele axiologice, căutînd „punctul de razim pentru stabilirea valorii nu în afară de operă, ci în însăși viața ei organică, potrivit intenției din care a purces. Nimeni nu va tăgădui deci că prima și cea mai însemnată chezășie pentru o adevărată valorificare stă în ceva foarte simplu : înțelegerea exactă a poetului. O îndoită precauțiune este însă necesară : dacă te apropii de poezie cu te miri ce teorii, cum fac dogmaticii, sau în anumite dispoziții variabile, prielnice rezonanțelor schimbătoare, cum face critica impresionistă, poezia nu-și poate destăinui cuprinsul ei adevărat." Înțelegerea „plăsmuirii", cum numește Caracostea opera, necesită două operații esențiale și în consecință ambele obligatorii : studiul genezei și studiul artei creatoare așa cum s-a cristalizat în forma operei. Cercetătorul se pronunță hotărît contra oricăror generalități aeriene, scopul demersului fiind totdeauna individualitatea operei : „întregul mers al cercetării ne va da putința să individualizăm figura aceasta creatoare în ce are mai profund ca simțire și în ce are mai desăvîrșit și mai personal ca mijloc de a ne emoționa estetic. Individualizarea și valorificarea aceasta ne apare astfel



Scanned with OKEN Scanner

ca ţelul ultim al înţelegerii poetului pe temeiul creaţiunii lui."[1]

Nu e prea greu de observat că iniţiativele lui Caracostea se dezvoltă din unghiul de vedere al unei reacţiuni polemice faţă de sensurile divergente ale cercetărilor contemporane : istoricismul fără orizont şi estetismul. Conceptul ce va fi menit să introducă ordine într-o dispută evident sterilă, prin caracterul deopotrivă extremist al ambelor poziţii, este aşa-numita creativitate. Opera literară a fost studiată de-a lungul timpului, succesiv, prin prisma biografiei, a psihologiei şi în sfîrşit a vieţii propriu-zis artistice a creatorului. Avînd originea, precum se pare, în vitalismul filosofic al deceniilor de la începutul veacului, conceptul vieţii creatoare reprezintă în intenţia lui Caracostea un factor revoluţionar al cercetării literare, elaborat printr-o extrapolare a dinamicii externe a creaţiei în universul procesiv al plăsmuirii înseşi : „După cum în dinamismul receptiv centrul era opera, tot astfel şi în dinamismul creator". Artistul, opera lui şi publicul acesteia devin „trei feţe ale unei unităţi superioare : nevoia de viaţă artistică. Ea îşi cere deci instrumente de lucru, material şi metode adecvate, pretutindeni, firește, dominanta rămînînd imperativul formei." Din atari consideraţii autorul conchide că opera nu se naşte din dorinţa de a întrupa un ideal transcendent, ci din necesitatea unei declanşări interioare : „Nu deci ideea transcendentă dictează, ci propria structură sufletească. În locul finalităţii platonice a unora şi în locul determinantelor sociale, introducem istoria procesului creator şi, firește, şi istoria receptivităţii." Şi mai exact s-ar putea spune că „viaţa artistică privită în sufletul poetului este realitatea creatoare primordială", în care urmează a fi încadrată natural şi opera. Interesul criticului se îndreaptă astfel, pe de o parte, spre operă ca formă sau plăsmuire şi, pe de alta, spre totalitatea factorilor creatori ai acesteia, creativitatea, termen împrumutat limbii italiene, prin care Caracostea vrea să definească geneza structural-

[1] D. Caracostea : *Poetul Brătescu-Voineşti*, Editura Viaţa românească, 1921, pp. 3—47.

interioară a creației. De aici preocuparea autorului de a colecta „mărturisiri literare", din intenția de a alcătui un fel de arhivă a creativității, demonstrînd practic importanța fenomenelor genetice.[1]

Concepția și metodologia și le-a aplicat cercetătorul în studiul operei lui Eminescu, în care a văzut pe drept cuvînt un simbol al puterii de creație a spiritului românesc. A fost prilejul unor însemnate precizări suplimentare, desăvîrșind gîndirea caracostiană și evidențiindu-i și mai limpede originalitatea și caracterul de precursorat chiar în context mai larg, european. Punctul de tensiune este evident același : apartenența dublă, la istorie și la estetică, a poeziei. Constatînd neajunsurile pozitivismului, care trăda esența individualității operei, și ale comparatismului tradițional, care se limita mai mult la „încadrări ideologice", D. Caracostea s-a orientat treptat, după însăși mărturisirea sa, spre „o concepție structurală a formei", ce tinde să argumenteze faptul că *„icoana imanentă a structurii de artă dezvăluie esența transcendentă, făcînd una cu ea"*. Poziția era polemică și în raport cu cîteva repere românești foarte precise : istoricismul lui Bogdan-Duică și estetismul lui Dragomirescu. Mai receptiv s-a arătat D. Caracostea față de ipotezele deterministe, sociologice sau etnologice, pe care le-ar fi vrut însă mai bine racordate la problema formei. Interesul major i-l stîrnește însă psihologia creației, întrucît îl poartă direct în miezul cercetărilor genetice, cu mențiunea foarte importantă însă că „procesul genetic se lămurește prin finalitatea creațiunii desăvîrșite". Această concepție, pe care Caracostea o numește a *„primatului coexistenței în descifrarea succesiunii"*, conduce la lingvistică și la stilistică, legate, am putea să zicem, într-un spirit al interdisciplinarității, de problematica psihologiei abisale și a filosofiilor inconștientului.[2] „Arta cuvîntului", în sensul vechiului concept german de *Wortkunstwerk*, este în ultimă instanță o expresie a unor mai adînci tipare

---

[1] D. Caracostea : *Critice literare*, vol. II, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, pp. 165—195.

[2] Idem : *Studii eminesciene*, Editura Minerva, 1975, pp. 173—189.

de mentalitate, pe care criticul le socotește altădată „forma internă a viziunii despre lume".

De aici pînă la ideea de expresivitate[1], ca sumă sau sinteză a virtualităților estetice ale limbii comune, n-a fost departe. Determinismul în concepția lui Caracostea vine din adîncimea psihei colective, nu însă dintr-o matrice stilistică în sensul blagian al filosofiei culturii, ci dintr-o matrice lingvistică tinzînd spre stilul supraindividual. Marii creatori dau expresia cea mai nobilă a creativității naționale. *„Înțeleg prin creativitate românească*, scrie Caracostea, *ansamblul acelor factori care au dus pe cei mai aleși poeți ai neamului la o expresie unică și care, întrucît ne recunoaștem în ea, este deopotrivă cu însăși ființa noastră. Implicînd limba, astfel de plăsmuiri sînt stîlpi ai caracterologiei naționale".* Explicitîndu-și metoda de investigație a operei lui Eminescu, cercetătorul readuce în discuție și cîteva din temele mai vechi ale gîndirii sale. Reforma lui cea mai interesantă și mai importantă, pornită totuși de la o idee croceeană, nemărturisită însă, este sinteza dintre problematica istorică și cea estetică a operei, menită să soluționeze confruntarea dilematică dintre pozitivism și estetism, dogmatism și impresionism. Ceea ce trebuie însă neapărat subliniat este faptul că genetismul caracostian nu se confundă cu determinismul mediului și nici cu alte încercări de explicație exterioară, fiind dimpotrivă o expresie de înțelegere structuralistă a ideii de totalitate, de interdependență între opera finită și lupta pentru împlinirea ei, procesualitatea vieții creatoare. „Pe primul plan stă ideea de *totalitate*", spune la un moment dat Caracostea. Dinamismul sau vitalismul genetic al concepției sale structurale e precizat în termeni categorici, subliniind ideea germenelui unificator al vieții sufletești plăsmuitoare, în opoziție totală cu ideea simplei cauzalități a circumstanțelor exterioare : „Nu este însă de ajuns ca textul cutărei sau cutărei plăsmuiri să fie integrat în viața din care a purces, potrivit urmelor păstrate în manuscrise ; se cere ceva

[1] D. Caracostea : *Expresivitatea limbii române*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1942.

mai mult : din toate plăsmuirile să-ţi întruchipezi intuiţia totală a factorilor creatori. Vom descifra deci aceste puteri creatoare, nu din viaţa înconjurimii şi nici din te miri ce necunoscut amănunt biografic, ci din structura însăşi a sufletului plăsmuitor, lămurit la lumina operei. Nu mai e vorba de a stabili, cum se încerca în chip naiv pînă nu de mult, o dependenţă a poetului de înconjurime şi nici de a explica opera în chip cauzal, ca în ştiinţele naturii, ci de a arăta cum, în actul de creaţiune, poetul transfigurează datele împrumutate, ridicîndu-le la valoare de poezie, potrivit personalităţii."[1] A descifra procesul creator în operă şi opera în cel dintîi — iată la ce se poate rezuma metoda structurală şi genetică a lui D. Caracostea, a cărei notă de originalitate în contextul nostru critic rămîne evidentă şi incontestabilă. O regretabilă poziţie politică oportunistă a autorului, ajuns director al Revistei Fundaţiilor regale, în anii imediat anteriori Eliberării, a aruncat o umbră deasă şi stăruitoare, accentuată şi de unele prejudecăţi antiştiinţifice, asupra unei opere ce merită cu prisosinţă un destin mai bun. Oricîte dezacorduri ne-ar putea produce ! Căci este limpede că în concepţia lui Caracostea intră o doză de imanentism spiritual, ce contravine explicaţiilor noastre actuale din perspectiva mai complexă a determinismului marxist. Ideea unităţii dialectice dintre creaţie şi creativitate se poate însă evident reţine ca bază a discuţiilor şi investigaţiilor viitoare.

Dacă prin Caracostea critica modernă românească primeşte un impuls ştiinţific foarte susţinut, la incidenţa tuturor tendinţelor de formalism european ce se vor valorifica treptat prin „noua critică" şi prin explozia structuralistă de după război, printr-un alt universitar, mai tînăr, Tudor Vianu, ea cîştigă şi un prestigiu filosofic autentic, nutrit însă din viziuni mai realiste decît acelea ale estetismului absolutist dragomirescian. Spirit de austeritate maioresciană, alimentat din nesecata speculaţie germană, şi clasică, dar şi modernă, la confluenţa istorismului, deschis fără prozelitism orientărilor înnoitoare, Vianu a sporit şi el, pe căi mai suple şi desigur mai convingătoare, încre-

[1] D. Caracostea : *Studii eminesciene*, pp. 3—9, 93 şi 97.

derea în autoritatea și puterea criticii. Încă din prima clipă, el i-a acordat responsabilitatea etică cea mai înaltă, mergînd pînă acolo încît să „renunțe" din atari considerente la critica de actualitate în beneficiul celei de sinteză și de perspectivă. La numai cîțiva ani de la debut, își întrerupe „Cronica ideilor" din *Sburătorul,* printr-o confesiune oarecum tulburătoare privind condiția în genere a criticului și legitimitatea drepturilor sale de a judeca. Anume întrebarea este pe ce se poate sprijini discriminarea criticului, cum se justifică în plan moral verdictul negativ : „E înduioșător de contemplat trista armată a nevoiașilor de ideal. Sub greutatea înaripată a visului lor, fiecare cade la rîndul său. Cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da ? Și cine ar putea să-i certe pentru aceasta ? O asemenea pretențiune ar fi nejustificată și într-un fel inferioară. În grijile ortodoxe ale estetului puritan ghicesc încă un egoism al naturii umane. El vrea o satisfacție deplină ; dar el vrea o satisfacție. Muncii artistice el îi cere un rod ; visului, o realizare. El cere ; cere..." Problema este dacă demnitatea muncii creatoare sau oricum a efortului nu poate fi prin sine satisfăcătoare. Vianu este înclinat spre un răspuns afirmativ, cu riscul chiar al acceptării oricărei neîmpliniri : „Munca își ajunge însă sieși și prezența visului motivează absurdul și chiar hidosul". Idealul ar fi o cofraternizare universală sub semnul străduinței sincere, un umanitarism de maximă deschidere și generozitate : „Plini de griji ne-am apleca unul asupra celuilalt, nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înțelege ; pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia dintre noi". Deși conștient că o asemenea soluție egalizatoare incumbă riscuri și multiple inconveniente, criticul nu ezită totuși să-și asume utopia, ieșind prin ea din dramatismul îndoielii : „M-am întrebat, în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face și dacă prezența umanității nu-mi ajunge".

Era oricum un mod de a demisiona de la severitatea disciplinei, și nu altfel a și interpretat E. Lovinescu textul lui Vianu, care-i fusese adresat sub forma oarecum confesională a unei scrisori deschise. Notînd noblețea gestului moral și confirmînd necesitatea simpatiei inte-



Scanned with OKEN Scanner

lectuale, el se gîndea că totuşi ocolirea răului, oricît de evident, nu duce la zădărnicirea criticii „după cum nu înseamnă nici a abdica de la ea. Criticii îi mai rămîne încă un rost fecund“ —, căci în realitate „munca nu-şi ajunge sie înseşi, şi nici prezenţa visului nu motivează absurdul şi chiar hidosul, decît în formula unui paradox. O astfel de disociere ar duce la anularea oricărei judecăţi şi distincţii. Estetica s-ar reduce la concepţia mecanică a unei înregistrări a muncii. De fapt, numai roadele sînt valabile : o ştii tot atît de bine ca şi mine. Respectăm munca, dar nu o preţuim decît în rezultate. Să ne aplecăm însă asupra lor cu pietate şi umanitate. Să le căutăm : trebuie să fie. Ar fi anormal ca o muncă să se piardă în sforţări cu totul inutile. Iată datoria criticii pozitive : imens cîmp de investigaţie cu ajutorul lanternei simpatiei.“ Cum Lovinescu îşi manifesta speranţa că nu e vorba totuşi de o dezertare integrală şi definitivă, el mai insinua şi gîndul unei succesiuni eventuale : „Vei reveni la brazda pe care o începi, şi pe care eu o sfîrşesc poate“. Speranţa n-a fost totuşi confirmată, Vianu consacrîndu-se în exclusivitate carierei universitare, nu însă fără a descinde semnificativ din cînd în cînd în actualitatea vieţii literare. În *Istoria literaturii române contemporane* din 1926, Lovinescu îşi va mărturisi decepţia că „necesitatea unei cariere mediocre a asasinat în d. Vianu un critic literar“. Faptul l-a afectat indiscutabil pe emul,[1], deşi la mijloc este o neînţelegere căci renunţînd la îndeletnicirea criticii curente, Tudor Vianu nu a renunţat la critică, dacă nu vom asimila desigur noţiunea ei cu judecata primelor instanţe. Chiar fără a deţine sau a căuta prioritatea, examenul axiologic al creaţiei înseamnă totdeauna critică. În acest sens, Vianu a rămas mulţi ani de-a rîndul critic, fără a renunţa la vechea precauţie morală şi aplecîndu-se tocmai de aceea mai cu seamă asupra scriitorilor de autentică valoare.

Condiţia morală a aprecierii critice e o problemă mai ales modernă, consecutivă relativizării normelor estetice. Demersul precumpănitor aplicativ al criticii mai noi

[1] Tudor Vianu : *Opere*, vol. I, Editura Minerva, 1971, pp. 475—484.

este și el un rezultat al instabilității de criterii și principii ale judecății. Noua orientare a activității critice este îndatorată mult și marii dezvoltări a jurnalisticii moderne, al cărei public nu mai agreează dogmatismul de idei și atitudini, cît mai curînd metamorfoza lor după culoarea timpului, pe lîngă faptul că, prin chiar natura lui, se identifică unei mulțimi eteroclite și prin urmare greu de subsumat unei priviri comune. „Iar criticul literar, întocmai ca orice mînuitor de condei, nu scrie numai pentru a îndruma opinia, dar și pentru a o răsfrînge și exprima. Spiritul de concesie față de mulțimea virtuală a directivelor publice, a imprimat criticii literare mai noi acea virtute suplă de a intra în formele cele mai variate, acel *liberalism* din care Albert Thibaudet făcea caracteristica ei de căpetenie.“ Chiar dacă dogmatismul de principii se menține încă, el are mai degrabă sensul unui eroism decît al unei atitudini naturale, un eroism desigur tragic prin discordanța inerentă dintre parțialitatea lui și admirabila varietate a creației contemporane. „Fermitatea exagerată a unui singur punct de vedere compromite valoarea aplicării lui în ocazii variate.“ În genere, tocmai de aceea, critica modernă a evoluat spre eclectism și toleranță. Împrejurarea a degenerat cîteodată însă în relativism, încît a fost nevoie de restabilirea unei autorități. Nefiind ideologică, din lipsă de principii normative, soluția poate să fie însă de natură etică. Chiar corectivul gustului estetic nu ajunge, căci el „poate fi întinat de parțialitate, pe cînd răspunderea morală năzuiește către universal. Cine invocă simplul său gust nu aspiră să fie urmat de alții. Numai conștiința sa îi dă scriitorului dreptul de a se rosti pentru toată lumea.“[1]

Rămîne totuși întrebarea cu privire la putința formulării de principii adecvate, chiar în condițiile pluralismului estetic al literaturilor moderne. Tudor Vianu nu răspunde negativ, dar dă conceptului de normă o accepție mai realistă și mai constructivă, aceea de „lege finală

[1] Tudor Vianu : *Generație și creație*, Editura „Universala“, Alcalay et co., „B.p.t.“„ f.a., pp. 67—71.



Scanned with OKEN Scanner

care lucrează înlăuntrul tipurilor. Toată munca artistului se reduce în esență la clarificarea, aprofundarea și potrivirea silințelor sale, cu norma care guvernează tipul căruia îi aparține". Se înțelege astfel de la sine ajutorul pe care critica îl poate oferi unui artist în descifrarea normelor ce-l caracterizează. „Niciodată însă activitatea aceasta nu ia forma unei presiuni autoritare, pentru că niciodată nu stă în voința ei altceva decît a readuce fapta artistului sau reacțiunea subiectului sub legea care le este proprie. Exercițiul acestei normalizări nu poate fi resimțit de nimeni ca o tiranie, ci tocmai ca o eliberare." O astfel de critică normativă înseamnă deci un act de conștientizare a legilor care sînt proprii artei. Utilitatea ei stă în disocierea dintre spontaneitatea atitudinii extra-estetice și caracterul adecvat al atitudinii estetice. La afectivitatea inerentă și specifică celei dintîi, a doua introduce o mulțime de probleme tehnice, căci în realitatea artei se constată că emoția nu este sinonimă cu creația. Împrejurarea ne clarifică mai bine adevăratul mecanism al criticii. Artistul pleacă de la intuiția inițială spre a o întrupa prin procedee tehnice într-o materie. Criticul reconstituie această cale invers, opera reprezentînd pentru el „cucerirea progresivă a unei intuiții finale". De aici și inconvenientul demersului impresionist, care se rezumă la „emoția estetică primitivă", ignorînd admirația legitimă a tehnicii artistului. „Sunt unele persoane la care acest din urmă sentiment dobîndește preponderență și atitudinea lor se apropie oarecum de aceea a artistului la sfîrșitul procesului de creație. Abia atitudinea de care vorbim este aceea critică. A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care-și consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuși emoția nudă, în avantajul comparației ei cu tehnica artistului." Identitatea criticului cu artistul pe baza simpatiei și emoției comune se limitează deci numai la „ceea ce în acesta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit", căci abia „reflecția tehnică dezvăluie, natura adevărată" a procesului artistic generator.[1]

[1] Tudor Vianu: *Arta și frumosul*, Societatea română de filosofie, 1931, pp. 25—51.

Discuția va fi reluată în *Estetica*, unde un special capitol este consacrat în întregime criticii, în cadrul secțiunii mai cuprinzătoare privind problema receptării operei de artă. După ce stabilește mai întîi că gustul se intelectualizează și se solidifică prin judecată, Vianu își propune să examineze mai concret statutul criticii prin raportare la principiile și la normele esteticii. În viziunea lui, critica nu este o simplă aplicare a acestora, căci judecata de valoare nu rezultă din principii și nu se naște prin deliberare, ci prin consimțire. „Critica artistică nu pornește sau nu trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă, și le atinge de fapt în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, și anume, forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia." Pentru ca să ajungă pînă la etapa ei într-adevăr specifică, definitorie, critica trece prin etape intermediare : descrierea prin „sentimente obiective, dispoziționale și reactive pe care opera de artă le trezește și reveria individuală în legătură cu ele", descriere la care impresionismul critic se oprește îndeobște, surprinderea elementelor care configurează forma operei, prin analiza morfologică și stilistică și, în sfîrșit, aprecierea acestora, etapă ultimă în care „intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții inițiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă". Într-o asemenea concepție nu este vorba deci de un transfer dogmatic al esteticii asupra operei ireductibil individuale, ci mai întîi de toate de „trăirea operei", încît aceasta să devină „un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre", iar nu un obiect de speculații gratuite și premeditate. Adevărata, marea critică este deci rezultatul unei integrări sintetice a tuturor etapelor constitutive : „Formele și etapele lucrării critice se condiționează deci în ordine succesivă și ascendentă. Și dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară și

primitivă a criticii, dacă forma ei dogmatică și apreciativă ni s-a dovedit mecanică și neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care unește aceste două extreme poate elimina neajunsurile lor, integrînd tipul deplin și ideal al criticii de artă." Bineînțeles că sinteza nu se realizează totdeauna și după cum există tipul sentimental-asociativ și cel intelectual-apreciativ, există și o critică impresionistă și una dogmatică. Tot atît de adevărat este însă și faptul că structurile tipologice nu trebuie nici absolutizate, nici fetișizate. „Critica cea mai bună este deci aceea care reușește să înfrîngă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace și din cît mai multe puncte de vedere." Idealul criticii complete revine prin urmare sub această formă în gîndirea lui Vianu, consolidat prin argumente de estetică și de filosofie. Impresiile au nevoie de principii pentru a se valida, însă cele din urmă nu le sînt celor dintîi exterioare, ci intrinseci și deci modelatoare : „Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinăuntru, ca niște forțe adînc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil ; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filosofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete."[1]

Prin ultimele ei finalități, critica este în același timp o formă de cunoaștere, ieșită din „nevoia de exactitate", într-un domeniu care prin natura lui axiologică este supus adeseori aproximațiilor, fluctuațiilor și incertitudinilor. Orientarea ei științifică este mai importantă decît întreaga strălucire nu o dată mincinoasă a fanteziilor impresioniste, care rămîn, în ciuda farmecului lor real, și „subalterne și dispensabile". Opoziția dintre iraționalitatea artei și, pe de altă parte, raționalitatea criticii nu poate infirma necesitatea cercetărilor estetice : „Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din do-

[1] Tudor Vianu : *Estetica*, E.P.L., pp. 360—364.

meniul ei) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continuie investigația și să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii."[1] Rar a fost pronunțată mai frumos și mai decis apologia posibilității criticii.

Întemeiat pe astfel de concluzii, Tudor Vianu s-a apropiat de critica stilisitcă, pentru al cărei nou destin contemporan el este evident la noi un fondator și un exemplu. După 1944, raționalismul său l-a dus în chip firesc către marxism[2], desăvîrșindu-i ideal concepția estetică și critică, al cărei rol în evoluția gîndirii românești rămîne unul dintre cele mai fertile.[3]

Doi raționaliști foarte polemici, de agreabilă și mai cu seamă incitantă expresie eseistică, au fost tot timpul Paul Zarifopol și Mihai Ralea. „Înverșunarea contra inteligenței științifice, speranța deșănțată de a compromite cugetarea abstractă și raționamentul, scria de pildă prin 1924 cel dintîi dintre ei, sunt nerozii ridicule și totodată un simptom semnificativ de istovire cerebrală. Trîndăvia creierului european ar trebui să fi ajuns aproape de ultima tîmpenie, dacă l-am judeca după larma locurilor comune cu care literato-filosofi intuiționiști amețesc lumea mare, uluită și speriată de ce a văzut și pătimit de zece ani încoace." Apelul criticului este și el semnificativ pentru conștiința foarte agitată a momentului postbelic : „înapoi la precizie, la raționalitate consecventă și responsabilă !"[4].

---

[1] Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români*, Editura contemporană, 1941, pp. 10—11.

[2] Vezi mai cu seamă, în acest sens, articolul *Materialismul istoric și dialectic în studiul istoriei literare*, în vol. *Teorie și metodă în științele sociale*, Editura Politică, 1965, pp. 447—456.

[3] Cf. și articolul nostru *Vianu sau demnitatea criticii*, în *Luceafărul*, 23 decembrie 1972 ; de consultat, pentru ansamblul operei lui, Ion Biberi : *Tudor Vianu*, E.P.L., 1966 și Ion Pascadi : *Estetica lui Tudor Vianu*, Editura Științifică, 1968.

[4] Paul Zarifopol : *Pentru arta literară*, vol. I, Editura Minerva, 1971, pp. 108—109.

Din intelectualism şi pasiune pentu logică se poate reclama desigur şi disocierea insistentă a valorilor. La libertatea gustului se atentează în cele mai diverse chipuri. Unele dintre acestea, şi nu printre cele din urmă, sînt dogmatismul şi impresionismul criticii, cu tot cortegiul de prejudecăţi pe care le impun. Soluţia nu poate fi decît, firește, diferenţierea. „Cu cît critica e mai diversă şi mai individualistă, cu atît e mai puţin apăsătoare ; cu atît mai tare înlesneşte libertatea gustului pentru omul de bunsimţ şi-l desface de obligativităţi la care nu-l putem supune decît dacă vroim să fim ironici. Şcoli şi direcţii accentuat şi unitar organizate încurajează în omul normal lenea de a gîndi, care şi aşa îi este naturală, şi fac din el un poznaş automat de formule.“ Din această cauză, „numărul celor care, în artă, se decid după motive estetice este infim“, majoritatea stînd sub influenţa derutantă a ideilor gata făcute.[1] Un mod de a impieta asupra judecăţilor estetice este şi excesivul biografism pe care l-au adus cu ele pretenţioasele metode scientiste şi pozitiviste. „Metoda psihologic-biografică şi cea istorică, numită mai tîrziu (şi cu deosebire în ţările latine) sociologică, au exercitat autoritate glorioasă şi absolută. Ele au vulgarizat un nou dogmatism : s-a hotărît, ca de la sine înţeles, că opera de artă în ea însăşi e fenomen secundar, şi nu importă decît ca document biografic sau de istorie socială. S-a suprimat analiza structurii artistice ; sau asemenea analiză a fost categoric condamnată ca procedare învechită, neştiinţifică, inutilă, frivolă.“ Preocuparea importantă ar fi numai să depistezi cît mai nenumărate mărunţişuri personale într-o existenţă creatoare, suprapunînd adică avatarurile omului, mai mult sau mai puţin stimabile, realizării lui celei mai reprezentative : opera. Împrejurarea a produs inevitabil o confuzie cu consecinţe dintre cele mai dăunătoare, intervertind adevărata ordine a lucrărilor, căci, spune Zarifopol, „înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e aceea operă, cum e făcută, din ce intenţii *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea, *ca artă*, individual

[1] Paul Zarifopol : *op. cit.*, pp. 124—127.

și ce e tradițional". Și mai departe autorul scrie în același sens : „Cîtă vreme opera de artă nu e lămurită în structura ei specifică, «explicațiile» cari se vor da nu explică o operă de antă, ci un cuprins ideologic și sentimental". Intimitatea indiscretă a investigațiilor biografice, pe lîngă că obnubilează ceea ce este esențial, adică opera, obligă critica să eșueze în mahalagism.[1] Hagiografiile sînt infinit blamabile printr-o amalgamare care nivelează faptele, în timp ce, dimpotrivă, prin selecție acestea capătă semnificație și relief. „Biografia oamenilor, căror spiritul lor le-a dat putere extraordinară de a trăi mult peste marginile funcțiunilor de nutriție și reproducție, și dincolo de vanitățile slăbănogilor comuni, se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înțeles, luminează activitatea lor superioară. Anecdota dichisită, cu accente vădit îngroșate, este ingredient pentru secături. Dar acestora trebuie să le fie de ajuns romanul de colportaj și filmele suburbane. E păcat să dezvelim, de hatîrul curiozității nespălate, sărăcia și sifilisul oamenilor fără pereche, sau să amplificăm, cu Dumnezeu știe ce fantazii, necazurile lor de toate zilele."[2]

Determinismul simplist al accidentelor istorice și biografice asupra unei opere artistice găsește permanent în Zarifopol un ironist impenitent. Construit pe ipoteze sofistice, dogmatismul acesta se dovedește însă superficial, cînd nu de-a dreptul eronat. „Este aici un fel cu totul abuziv de a explica organic, cum se zice, creația și structura unei opere de artă. Se presupune între diversele feluri de activități ale spiritului o conexitate strictă, care nu corespunde real libertății capricioase a vieții interioare." Reacțiunea estetică împotriva unor astfel de abuzuri era de așteptat, și ea, după opinia lui Zarifopol, a și venit, în sensul concentrării absolut normale a preocupării critice asupra tehnicii artistice.[3] Interesant e faptul că în viziunea autorului impresionismul nu se bucură nici el de prea multă considerație, fiind doar o simplă prelungire a orientărilor dogmatice și conservînd aceeași ti-

---

[1] Paul Zarifopol : *op. cit.*, pp. 326—241.
[2] Idem : *ibidem*, p. 244.
[3] Idem : *ibidem*, pp. 275, 276.



Scanned with OKEN Scanner

pică „idilă a confuziei", printr-un „divertisment al cîtorva literaţi cu stil frumos, care, din gust de a face scriitură poetică, de a se manifesta în capricioase graţii feminine, vorbeau dinadins cu totul în afară de subiect, sau operau transpuneri de impresii, echivalînd, credeau ei, în vorbe meşteşugoase impresii poetice, muzicale, picturale, sau chiar mimice şi coreografice"[1]. Totuşi impresionismul are meritul de a fi întrerupt „somnul dogmatic al celor ce studiază artele", contribuind la evidenţierea „limitelor înţelegerii şi comunicării în materie de artă". Primejdia lui rămîne însă totdeauna înlocuirea studiului atent şi la obiect „prin surogate literare". Aceasta datorită faptului că „în critica literară este loc, deopotrivă, pentru capricii uşuratice, ca şi pentru cercetarea grea, ce caută a cuprinde cu maximum de strictеţe complexitatea structurilor literare"[2]. Preferinţa lui Zarifopol pare a se îndrepta către atare tip de cercetare, care vizează tehnica artistică ce stă la baza specificităţii unei opere. Pentru el, a eluda această problematică e semn incontestabil de diletantism şi de poziţie extraestetică. „Prin diletantism înţelegem orice uitare sau neglijare conştientă a intenţiilor de artă, în folosul unor intenţii străine de ea." De aici concepţia superfluităţii stilului, construcţiei şi tehnicii artistice cu promovarea unei puerile spontaneităţi, concepţie căreia criticul îi opune consideraţia cea mai înaltă a acestora din urmă. „Tehnica e sistem de mijloace expresive. Energia expresivă slăbeşte prin întrebuinţarea majoritară. Între toate domeniile expresivităţii, cuvîntul este cel mai rău subjugat trivializării. Artistul literar se luptă cu materialul cel mai fad, cel mai pătruns de ridiculele şi toate uriciunile depuse în vorbire de prostia comună. Elementul prin excelenţă activ al prostiei comune, în vorbire, este diletantul literar, tocmai."[3]

Susţinînd cu atîta intransigenţă cauza unei critici estetice purificată de interese extranee, Zarifopol avea să-şi atragă reproşurile *Vieţii româneşti*. La afirmaţiile lui Ibrăileanu despre caracterul „nerentabil" al criticii este-

---

1 Paul Zarifopol : *op. cit.*, p. 348.
2 Idem : *op. cit.*, vol. II, ed. cit, pp. 469—471.
3 Idem : *ibidem*, pp. 435—436.

tice și despre „scurtimea“ celei tehnice, el va răspunde însă consecvent convingerilor sale că „fiecare fel de activitate trebuie studiat mai întîi în el însuși“, chiar dacă „rezultatele acestui studiu pot fi uneori *lungi*, alte dăți *scurte*. Nu importă. D. Ibrăileanu va fi de acord cu mine că studiul acesta merită să fie făcut fără nici o considerație de rentabilitate, vreau să zic : de șansele de popularitate.“ Cît despre acuzația, mai gravă, că a te limita la critica estetică este nici mai mult nici mai puțin decît „un act de obscurantism“, Zarifopol scrie : „Nu poate fi act de obscurantism, nici primejdios culturii, cînd încerci se deprinzi oamenii a deosebi scrupulos lucrurile, a înțelege diversitatea valorilor și relativa lor independență“[1]. A confunda poziția estetică disociaționistă cu estetismul snob e o eroare semnalată chiar de Zarifopol : „Nu-mi pare posibil să nu existe oameni cărora le e clar că a considera arta estetic nu are nimic a face cu mofturosul estet“. A cultiva critica estetică nu presupune a desprinde arta de umanitate, ci doar a o privi și judeca în plan specific. „Se poate nădăjdui că chiar inteligențelor elementare le stă în putere să se lumineze într-atît, ca să vadă că e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai întîi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă, liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul. Mi se pare că postulatul acesta e modest.“[2] Modest, dar incalculabil prin efecte, acest postulat nu e altul decît principiul maiorescian al autonomiei esteticului, înțeles corect ca un principiu al valorizării critice și nicidecum, să zicem astfel, al ontologiei artei.

Militînd pentru libertatea gustului, pentru autonomia criteriilor estetice, Zarifopol este refractar și oricăror tendințe de direcționare a activității critice. „Și creația și judecata, în artă, sunt rezultatul unei anume experiențe, a experienței estetice. Cuprinsul acestei experiențe nu se demonstră, ci se arată — tocmai prin opera de artă și prin critică. Lucrarea critică este un manifest în care se expun, analizate, impresii estetice. Justificarea unui ase-

---

[1] Paul Zarifopol : *op. cit.*, pp. 375—377.
[2] Idem : *op. cit.*, vol. I, pp. 349—350.



Scanned with OKEN Scanner

menea manifest stă în capacitatea de a-ţi analiza impresiile de care vorbim". Desigur diferenţierea este inerentă, căci gusturile înseşi sînt deosebite prin natura lor, dar de aici nu trebuie ajuns pînă la atitudini de intoleranţă, indiferent cum s-ar putea acestea motiva şi de la ce instanţe nobile s-ar reclama.[1] Protecţia independenţei criticii implică uneori chiar un accent de gelozie, căci Zarifopol înţelege să vegheze pînă şi asupra purităţii ei terminologice, considerînd „mai vătămătoare" decît fiorriturile de stil impresioniste „introducerea termenilor ştiinţifici şi filosofici în limbajul studiilor de artă". *Sinteză* şi *analiză* primesc astfel o vehementă ripostă.[2] Se înţelege că efortul criticului pe această cale nu s-a putut manifesta decît inoperant.

Autonomă faţă de pretenţiile de anexiune la ştiinţă sau literatură, critica nu e mai puţin o artă specială şi mai precis o artă a lecturii, căci „numai după înţelegerea textului unei cărţi, textual adică, pînă la cea mai înaltă treaptă a echivalării înţelesurilor, devine posibilă judecarea acelei cărţi". Operaţia aceasta presupune descifrarea intenţiilor autorului în raport cu vocaţia lui. „În armonizarea impulsurilor instinctive cu voinţa conştientă consistă *talentul*; gradul acelei armonizări determină *calitatea* textului." Supunerea desăvîrşită la obiect pare să fie pentru Zarifopol semnul cel mai înalt al criticului autentic. Printr-o asemenea convingere, el se apropie de Ibrăileanu, dîndu-i însă, cum s-a văzut, adeseori, cu totul alte înţelesuri.

Un descendent mai ortodox al ideologiei *Vieţii româneşti*, deşi un om al unui timp mult mai modern şi prin urmare al unor lecturi ce-i vor modifica profilul descendenţei sale, un universitar prin meserie, dar, prin vocaţie, prin conformaţie spirituală şi prin stil, un eseist, a fost desigur Mihai Ralea. Numele lui circulă azi adesea în discuţiile criticii, graţie unui text în care s-a văzut pe drept cuvînt moderna intuiţie a teoriei „operei deschise". Iată de fapt ce spune autorul în frumosul său eseu *Despre critica literară*: „Orice operă cuprinde, mai mult

---

[1] Paul Zarifopol: *op. cit.*, vol II, pp. 273—275.
[2] Idem: *ibidem*: pp. 360—363.

ori mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbușite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconștientul artistului, neprecizate și pentru el. *O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei*". Această polisemie, cum i se spune azi, este de fapt chiar garanția durabilității : „*Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede*, adică odată cu dispariția autorului care ar îngropa cu el și concepția sa. Din contra, o creațiune e cu atît mai viabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decît aceea unică a înfăptuitorului și, pînă la un punct, opuse acesteia. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat. Opera trăiește oarecum contra lui." Se înțelege însă că virtualitățile ei n-ar deveni reale în afara unui public. Acesta este cel care, prin fantezia lui, conferă operei splendidul dinamism semantic, colaborînd cu autorul în sensul de a-i investi creația cu adîncimi și cu complexități nebănuite. Criticul este și el un cititor, dar unul care-și divulgă impresiile și mai ales unul „care găsește în opera de artă un sens ceva mai general, menit să intereseze mai mulți oameni, să le atragă atenția la alte aspecte care se pot dezvolta și care au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el o face să trăiască încă. Și, descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului. Criticul întreține longevitatea artei." La o privire mai amănunțită a acestor fine și inteligente speculații, se naște totuși o problemă : polivalența operei rezultă din complexitatea și structura ei reală sau este un reflex al fanteziilor contemplative ? Din cele afirmate mai întîi de Ralea, se poate crede că agentul obiectiv e opera, dar din considerarea



Scanned with OKEN Scanner

criticului drept un creator reiese că acesta împrumută operei halo-ul propriilor lui interpretări. Răspunsul autentic nu este însă unilateral, polivalența operei presupunînd și o premisă adecvată, adică virtualități incontestabil obiective, dar și o intervenție de ordin subiectiv care să le reactiveze prin interpretare și prin puterea de a conferi simbolului artistic semnificații dintre cele mai profunde. Furat de paradoxul aparent al tezei sale, Ralea pare a fi acreditat și un relativism subiectivist, desigur greu de acceptat, căci iată ce declară la un moment dat: „orice interpretare critică, oricît de fantezistă, nu strică cărților și tablourilor. Criticii conving pe oameni că tabloul sau cartea cutare conține și ceea ce caută ei."[1] Ar însemna deci că și virtualitățile ei obiective, dar și proiecțiile noastre subiective sînt legitime. Or, ni se pare limpede că dacă unele servesc cunoașterii, apropierii de obiect și de esența lui, subiectivismul, uneori excentric, poate să fie numai un divertisment, cînd nu de-a dreptul o diversiune. Sau, în sfîrșit, de le considerăm legitime pe ambele, aceasta nu ne poate obliga să nu le semnalăm cu hotărîre rosturile absolut distincte.

În cursurile sale de estetică, Ralea a revenit pe larg asupra tuturor problemelor de bază ale criticii. Deși constrîns de datoria de a informa și prin urmare deseori eclectic, el a supus materia unei reflecții proprii și unei sistematizări cu aspirații de sinteză. Reafirmîndu-și teoria despre forța de creație a criticii, el se revendică acum dintr-o idee a lui Fechner: „Critica e mai bogată decît operele, pentru că fiecare din cei care gustă opera îi asociază un conținut sufletesc, care este străin artistului. Acest fenomen a fost indicat de Fechner. O operă de artă este cu atît mai gustată cu cît poate trezi mai multe discuții și cu cît o operă este mai bogată în sugestii cu atît poate satisface cerințe mai variate. În acest fel opera este necontenit falsificată. Dacă opera de artă ar fi privită numai prin intențiile autorului, atunci cu siguranță că ar avea o viață mai scurtă. Critica privește realitatea fenomenală, depășind realitatea artistică." Precum se vede,

---

[1] Mihai Ralea: *Scrieri din trecut* (în literatură), E.S.P.L.A., 1957, pp. 128—129.

se amestecă din nou în noțiunea facultății de creație a criticii subiectivismul falsificator și obiectivitatea analizei și interpretării realiste, ce pleacă de la propria structură a obiectului.

Cît despre metodologia generală a activității critice, Ralea consideră că ea se poate rezuma la trei majore perspective : cea explicativă, pozitivistă care privește opera ca un efect al unor cauze ce trebuie descoperite în plan psihologic, sociologic, istoric sau... tehnic, cea comprehensivă care reconstituie opera „printr-o simpatie simbolică" și „se aseamănă cu parodia" ținînd „mai mult de eseu, de biografie, roman etc." și, în fine, critica normativă, care judecă opera în funcție de anumite norme.[1] Impersonalitatea expunerii profesorale ne împiedică să deducem pe care dintre ele o preferă Ralea. Contextul general al criticii pe care el a cultivat-o în decursul carierei sale indică însă limpede orientarea spre o critică explicativă, bineînțeles modernă, elevată, în linia cea mai înaltă a concepției lui Ibrăileanu privind necesitatea abordării totalizatoare a creației artistice, fără o cît de mică neglijare a criteriului estetic, dar cu firească lui coroborare cu structurile mai generale care îl determină și astfel îl explică.[2]

Pe urmele lui Thibaudet, Ralea vorbește și despre o critică făcută de artiștii înșiși. Avem și noi o critică de acest gen, pe care perioada interbelică a promovat-o uneori la rangul criticii profesioniste. În orice caz, adesea ea s-a dovedit de o maturitate remarcabilă și de un simț al individualității literare mai obiectiv decît s-ar fi crezut. Dintre Camil Petrescu, Mihail Sebastian și Eugen Ionescu, primul a și expus o teorie foarte categorică despre caracterul de sine stătător al criticii, în nici o legătură cu creația artistică, afară bineînțeles de caracterul aplicat și obiectiv al comentariului. Finalitatea criticii este ros-

---

[1] Mihai Ralea : *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, 1972, pp. 217—219.

[2] Vezi Titu Popescu : *Idei estetice în scrierile lui Mihai Ralea*, Editura Dacia, 1974 și Petre Anghel : *Mihai Ralea, vocația eseului*, Editura Cartea românească, 1973.



Scanned with OKEN Scanner

tirea adevărului axiologic. Odată împlinită funcțiunea ce o definește, critica încetează de a mai interesa, căzînd de-a dreptul în anonimat, „căci așa cum se întîmplă la un grup de insecte ai căror masculi mor oarecum în însuși actul de a zămisli, critica, fecundînd judecata de artă a contemporanilor, creează din obiectul ei o realitate nouă, din care ea însăși se exclude însă ca fenomen individual și activ". Tot așa de drastică este concepția scriitorului cu privire la demersul criticii, ca și la obligațiile lui. Înțelegînd-o fenomenologic, Camil Petrescu recunoaște criticii un caracter „activ și militant", stînd „prin urmare cu totul pe alt plan, decît cei ce consideră acțiunea critică drept o «creație», ba uneori o «creație vie» (prin analogie cu viabilitatea operei de artă) cu pretenția de a fi uneori superioară obiectului ei." În esența ei, critica „este o judecată de valoare, este o prețuire a semnificațiilor, subt unghiul dialecticei culturale, funcțiunea ei este selectivă, nu explicativă..." Mijloacele trebuie adecvate scopului. Stilul „va fi un stil nervos, reactiv, căutînd să obțină adesea audiența și, cu silnicie, să impresioneze de multe ori prin emfază, ori să intereseze cînd era necesar printr-o vervă cu caracter excesiv", căci mai presus de toate critica este chemată să convingă și chiar să zmulgă aprobarea cititorului față de judecata ei axiologică.[1] Impresionismul trebuie repudiat în numele pătrunderii reale, fenomenologice în universul obiectiv al operei. Critica ce se rătăcește în considerații literare dă semne de penibil alexandrinism, iar critica ce se iluzionează a crea, nu a descoperi valori se dovedește „cea mai nesărată mărginire intelectuală cu putință". Dimpotrivă, „fixînd domeniul esteticei, și deci al criticei, în cercetarea semnificației datelor perceptive și a realizărilor plastice, estetica fenomenologică a înlăturat dintr-o dată toate procedeele parazitare. Critica fenomenologică însăși pornește, ca de la un postulat, de la primatul *ideii de valoare*." Ea este deci o critică de interpretare și mai cu seamă una de valorizare.

---

[1] Camil Petrescu : *Teze și antiteze*, Editura Cultura națională f.a., pp. 6—11.

„Criticul este un expert superior sau nu e nimic, tot restul e diletantism de cele mai multe ori dăunător."[1]

Lui Mihail Sebastian îi repugnă mai presus de toate informitatea opiniei critice. Receptivitatea universală i se pare mai curînd un semn de eclectism, căci adevăratul critic este dimpotrivă „cineva care știe să înțeleagă incompatibilitățile dintre lucruri". La argumentul că o atitudine eclectică se naște din respectul individualității operelor la care ea s-ar adapta prin înțelegere, Sebastian răspunde că, deși orice creație trebuie judecată în structura ei, „a te limita la această cercetare este a umbla pe un drum care nu duce nicăieri. După cum o linie, ca să descrie un plan, trebuie să întîlnească o alta, sensul unei cărți — ca să devină o experiență vie și valabilă — trebuie să întîlnească sensul deosebit al personalității celui ce o citește. A critica o operă de artă însemnează a stabili punctele de intersecție dintre adevărurile tale și adevărurile ei. Singură această confruntare poate fi instructivă, deschizătoare de noi perspective și creatoare de valori." De aici pînă la implicita afirmare a unei anumite autonomii a criticii față de operă nu rămîne decît un pas, pe care autorul nu ezită cîtuși de puțin să-l facă: „Critica nu interesează pentru obiectul, cît pentru atitudinea și maniera ei. Iar un critic, dacă este instructiv prin ceea ce aprobă și admiră e cu atît mai mult prin ceea ce respinge și denunță." Critica se justifică printr-un criteriu propriu și precis, a cărui aplicare angajează inerent și nedreptăți, esențial fiind doar ca ele să se dovedească semnificative pentru cugetarea criticului, să aibă deci accentul personalității. „Căci o eroare personală prețuiește mai mult decît zece adevăruri găsite pe stradă." Neștiind să excludă, admirînd toate operele pentru felul lor propriu de a fi valori, criticul eclectic le egalizează nesocotindu-le în fond tocmai originialitatea și devalorizîndu-le

---

[1] Camil Petrescu: *Eugen Lovinescu subt zodia seninătății imperturbabile*, *Caietele „Cetății literare"*, 1933, pp. 118—127. Vezi și excelentul studiu al lui Alexandru George: *Camil Petrescu și problema criticii literare*, în vol. *Semne și repere*, Editura Cartea românească, 1971, pp. 175—193.

inevitabil. Iată de ce „«eclectic» poate fi un colecționar. Un critic trebuie să fie numai lucid.“[1]

Personalitatea necesară a criticii devine la Eugen Ionescu personalism, relativitatea degenerează în scepticism, iar luciditatea se dizolvă în ironie paralizantă. De la dogma seriozității uscate și pedante el trece la aceea a neseriozității persiflante. Turnura paradoxală a afirmațiilor lui e poate masca unui nihilism spiritual, trăind, mai mult decît vocația iconoclastă, cea mai adîncă viziune tragică a lumii din literatura noastră, o viziune ce se va realiza deplin și semnificativ în teatrul său de mai tîrziu. „Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei. Sunt convins de inutilitatea criticei literare după cum sunt convins de lipsa de semnificație metafizică a literaturii.“ În fine, la Ionescu, subiectivitatea criticii devine pur subiectivism : „Eu subordonez cartea, nu cartea mă subordonează. Nu cartea este un *numen* care determină anumite fenomene și expresia lor : atitudinile critice. Ci eu sunt un *numen*, iar cărțile expresii, fenomene, pe care eu le determin și care, natural, mă trădează. Și aceasta, și cînd cărțile sunt scrise de altul ; mai ales, și cînd cărțile sunt scrise de alții.“ Neținînd să se precizeze, ci doar să se sugereze și îndemnîndu-ne pe noi să-l categorisim de ne interesează[2], Eugen Ionescu își exhibă și ultima „convingere“ ce-l caracterizează : indiferența integrală și definitivă, indiferență evident înșelătoare, căci, tocmai prin hipertrofia ei necontenit subliniată, ea prevestește zbuciumul interior. Precum se știe, masca cinică ascunde cele mai adînci deceptii și nefericiri. „Neseriozitatea“ criticului Eugen Ionescu devine astfel ipostaza speciosă a unei seriozități nebănuite, filtrînd venințuri abisale sau alteori chiar resemnări de ordin metafizic, manifestate strict compensativ, prin forma goală a polemicii ideologice sau mai tîrziu prin forma tot atît de goală a absurdului. Căci sensul ultim

---

[1] Mihail Sebastian : *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura Minerva, 1972, pp. 126—128. Cf. și p. 670.

[2] Eugen Ionescu : *Nu*, Editura Vremea, 1934, pp. 161 și 163. Cf. și Elena Vianu : *Preludii ionesciene*, în vol. *Oameni și idei*, E.L.U., 1968, pp. 183—194.

al absurdității îl reprezintă evident absența omului și prin urmare însăși renunțarea. Modul de angajare al lui Eugen Ionescu este de a surpa convingerile și fixațiile generale, în căutarea altor norme de spiritualitate pe care însă nu știm a le fi găsit. El atinge astfel punctul terminus al unui alexandrinism prematur, care din fericire însă nu s-a generalizat, semn că vigoarea criticii nu se sleise între timp și, datorită șanselor istoriei, nici nu se va putea slei curînd.

Pe lîngă lovinescieni, independenți, universitari, eseiști și scriitori, compartimente evident convenționale, dar avantajoase pentru că formale și deci deloc exclusiviste, s-au ocupat mai mult sau mai puțin incidental de teoria criticii o seamă de cercetători și gînditori care s-au ilustrat în ultimă instanță în domenii foarte diferite. Fără să poată bineînțeles modifica fundamental concluziile ce s-au profilat deja, ei au adus desigur contribuții parțiale, demne de cercetat într-o lucrare mai amănunțită decît cea pe care ne-am propus-o, drept pentru care ne vom rezuma deocamdată numai la semnalarea lor pur nominală : Al. Dima, Ion Biberi, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Ovidiu Papadima, Felix Aderca, Nichifor Crainic etc. O singură covîrșitoare personalitate poate să întregească perspectiva noastră de acum prin viziunea ei originală și complex-contradictorie asupra criticii, ca și în genere asupra tuturor problemelor care i-au reținut atenția. Ne referim la G. Călinescu, a cărui operă constituie o piatră de hotar, tocmai prin caracterul ei de maximă originalitate și complexitate.

### 3. DE LA CRITICA ARTEI LA ARTA CRITICII

Disponibilitatea exterioară a puterii sale creatoare l-a dus pe G. Călinescu încă de la început la o poziție polemică față de una din ideile lui Maiorescu, aceea a disociației de ordin structural între spiritul critic și cel creator. Convingerea că, dimpotrivă, cele două „spirite“ se află într-o implicație organică și de nedesfăcut străbate



Scanned with OKEN Scanner

ideologia lui din prima clipă pînă la sfîrșitul vieții. Ea e constanta cea mai reprezentativă a gîndirii sale critice și literare. Unul din primele articole poartă același titlu ca și unul dintre ultimele pe această temă : *Critică și creație* (1927 și 1958). Refuzul ideii că un scriitor poate fi critic s-ar datora prestigiului cu care Maiorescu i-ar fi răspuns în acest sens lui Duiliu Zamfirescu la primirea în Academie. Convingerea în neputința criticului de a face și literatură este expresia unei „împrejurări nefavorabile", anume aceea că „aproape toți criticii noștri au fost sau sînt lipsiți de orice însușire plastică, exceptînd unele dexterități ce aparțin retoricei". Prejudecata incompatibilității dintre critică și facultatea de creație ar izvorî „dintr-o concepție științifică a criticii", conform cu care artistul e prin excelență spirit sintetic, criticul — spirit analitic. „În realitate, ripostează Călinescu, momentul esențial al activității critice este tot sintetic și consistă în emoția imediată anticipantă a verdictului vremei, căreia apoi criticul îi dă o formă explicită prin mijloace care în ultimă analiză sînt indiferente și pot aparține istoriei literare, esteticii, retoricii." Și chiar dacă s-ar dovedi că facultatea critică este prin excelență analitică și prin urmare de natură pur științifică, „nimic nu ne îndreptățește nici teoretic, nici practic, să admitem specializarea indivizilor pe facultăți ale spiritului". Probă e faptul că aceiași oameni se manifestă nu o dată foarte diferit. Dar înrudirea spiritului critic și a celui creator vine mai mult din calitatea lor intimă : ele lucrează amîndouă în terenul elementelor concrete, „fără să caute concepte universale" și se întemeiază amîndouă pe emoție, cu diferența că primul descompune ceea ce ultimul a compus mai întîi prin sinteza artistică.

Deosebirea mai adîncă o produce însă împrejurarea că o operă de artă se naște din impuls intern, spiritual, în timp ce actul critic se justifică printr-un principiu invers : extern, material. „În momentul creației artistul este liber în fantazia lui de orice constrîngere a personalității sale intelectuale sau practice ; criticul însă este determinat de realitatea obiectivă a materialului căruia îi va căuta o rezonanță afectivă în propria sa umanitate." O astfel de situație nu poate totuși să-l împiedice pe cri-



Scanned with OKEN Scanner

tic să se manifeste ca artist, cu mențiunea că în actul critic el interiorizează o emoție, în vreme ce în actul creator o exteriorizează. Din această cauză, cele două facultăți ale spiritului, fără a fi eterogene una în raport cu alta, sînt totuși pînă la un punct independente. Iată de ce „ca artist, autorul nu se poate folosi în nici un chip de experiența sa critică spre a găsi cea mai bună exteriorizare. Critici excelenți cad tocmai în erorile pe cari le critică la alții.“ Criticul nu colaborează deci cu creatorul, fiind „incapabil de a-și judeca producția estetică tocmai fiindcă o are prezentă sub forma nemijlocită a emoției cauzatoare de artă, iar nu a materialului artistic, singurul obiectiv al criticei.“ Un autor poate fi însă reprezentativ în ambele domenii cu minima condiție de a avea simț critic și talent artistic. Atîta doar că „un gen mixt critico-artistic nu există“. Accesibile deopotrivă unui singur individ, ele rămîn nu mai puțin distincte. Faptul că nu sînt cultivate împreună se datorește neputinței mai frecvente de a te ilustra egal în planuri diferite. Succesul îi orientează adeseori pe autori către preocupări destul de limitate : „Scriitorul cu mai mult succes în critică renunță sau cade în penumbră cu activitatea artistică, în vreme ce criticul cu succese literare renunță la acțiunea critică. Sînt însă și critici cari au luat această ultimă cale fiindcă n-au avut talent. Aceștia sînt și cei mai ostili literaturii celor cari valorifică literatura.“

Cum calitatea care definește critica este așa-numitul spirit sau simț critic, G. Călinescu caută să-i precizeze mai concret natura. Polemizînd de astă dată cu Mihail Dragomirescu ce postulase obiectivitatea oarecum senzorială a acestuia, el crede că analogia cu simțurile organice este superficială, întrucît „simțul critic nu poate fi obiectiv în înțelesul științelor naturale, fiindcă prin el nu facem loc în conștiință nici unui obiect“. Contactul cu substanța operei este de ordin emotiv, iar nu material. Cum însă toată lumea are o emoție anume în asemenea situații, „simțul critic nu stă în însăși receptarea acestei emoții, care e o funcție psihologică, ci în sentimentul de *valoare* pe care ea îl deșteaptă în noi“. Sentimentul estetic nu este de natură teoretică, ci normativă, ceea ce nu



Scanned with OKEN Scanner

înseamnă însă că există „o dispoziție formală a spiritului cu caracter universal". Tocmai dintr-un asemenea motiv o „știință a literaturii" nu e cu putință. Spiritul critic este normativ din alt punct de vedere și, mai exact, în sensul că „își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități". G. Călinescu se apropie, treptat, metodic și perseverent de însuși miezul propriei concepții. Cît timp un critic nu participă potențial la opera supusă analizei, el nu resimte decît o emoție de ordin psihologic, care devine sentiment estetic numai dacă obiectul e privit ca un produs posibil al activității creatoare a însuși spiritului critic. Căci adevărul este pentru Călinescu că „între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește din afară, spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materia. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic." A-ți recunoaște posibilitatea în obiectul din afara ta înseamnă a-l admite pe acesta ca valoare conform cu norma subiectivității tale. Cum evident nu toate operele corespund acestei norme, criticul e constrîns să le respingă fie total, fie măcar în parte. Se poate spune prin urmare că „simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei." Nefiind o știință, ci o formă a creației, critica nu este însă mai puțin o tehnică, o tehnică ce trebuie desigur însușită prin efort. În artă, criticul nu caută Natura, ci „principiul spiritului în actul de a se realiza", fapt care cere cu necesitate cunoștințe tehnice. Apreciind în fine opera în funcție de compatibilitatea ei cu forma spiritului său, criticul este cu atît mai restrictiv cu cît e mai artist, „deoarece fantazia lui e mai aproape de realizare, iar materialul operei străine se găsește în conflict cu materialul propriu al artistului critic". Totuși aceasta nu înseamnă nicidecum impresionism, căci criticul nu se călăuzește după propria-i impresie, ci după o expresie

străină, interpretată însă ca o „pură posibilitate a spiritului său". Critica trebuie socotită deci „valorificare în virtutea legilor individuale de creaţie ale spiritului. Fiind activitate practică, şi nu teoretică, este artă, fiind autoconştiinţă creatoare, este tehnică". Concepţia lui Călinescu legitimează drepturile individualităţii şi ale subiectivităţii critice, interiorizînd ideea normelor estetice şi transformînd-o oarecum într-o realitate inefabilă. Problema este însă dacă, din starea genuină individuală, o normă poate să se generalizeze, fie şi aproximativ, conform cu sensul unor aspiraţii social-istorice, altfel zicînd dacă o normă este arestată în subiectul ei, sau dimpotrivă poate deveni o componentă a unui sistem estetic. E limpede că, dacă ultima alternativă e valabilă, normele critice nu mai înseamnă o expresie de concordanţă cu formula unui spirit creator ireductibil individual, ci dimpotrivă corespund cu totul altei subiectivităţi, aceleia socialmente şi istoriceşte stabilite, echivalentă tocmai din această cauză conceptului de obiectivitate socială. Determinismul gustului sau, altfel zis, al spiritului critic iese în ultimă instanţă la iveală, dezvăluindu-ne prezenţa socialităţii în chiar interiorul cel mai propriu fiinţei individuale şi aducîndu-ne aminte de ideea strălucită a lui Marx că omul este în esenţa lui o unitate a relaţiilor sociale.

Întrebîndu-se în sfîrşit care este „momentul cu adevărat estetic din activitatea critică", G. Călinescu spune : „Evident, *citatul*", pentru că el rezultă tocmai din manifestarea atitudinii re-creatoare : „A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantazii." Citatul nu înseamnă însă critică, luat singur şi în sine, ci numai prin plasarea lui într-un context interpretant, într-un sistem de comentarii. Încît nu textul este important în critică, ci bineînţeles contextul, nu litera, ci spiritul în care e privită, nu „izolarea", ci montajul de citate, sau cum notează Călinescu, considerînd că operaţia prilejuieşte exercitarea tuturor sistemelor de critică : „Ai cu atît mai mult talent critic cu cît poţi izola citatul în relaţii abstracte mai multiple. Creaţie



Scanned with OKEN Scanner

într-un fel, critica este într-altul cultură.“ „Izolarea“ citatului în relații multiple este în fond, cum nu e greu de observat, o integrare în „scenariul“ propriu, ca să ne folosim tot de un termen călinescian, ulterior.

Dar arta criticului nu este alcătuită numai din această croceeană *„arte del citare“*, ci și, într-o măsură foarte importantă, din posibilitatea portretisticii morale. Respingînd segregația *Științei literaturii* între operă și om, G. Călinescu scrie cu justețe astfel : „fiindcă singurul aspect interesant al universului este pentru noi umanitatea, și fiindcă arta este tocmai expresia umanității, ce izvor mai bogat, cînd nu abuzezi de umanizare, decît să descoperi pe om ?“ Analiza artei în afara raportării ei la zbuciumul și la periplul existențial al creatorului este o operație uscată, clinicală, devitalizată și mai cu seamă deplorabil de pedantă : „Monografia artistului fără perspective omenești este ca o stea de mare în borcan sau ca pasărea paradisului în colivie. Lipsită de mări și furtuni, de păduratica adîncime a vieții.“ Dificultatea apare numai din nevoia de a ține cumpăna firească, „între portret și anecdotă“. Cel mai comod dintre mijloace poate fi totdeauna studiul operei ca document uman, dar și în acest caz „trebuie criticului o mare finețe, o mare intuire a sufletelor pentru a se ști ce din operă are acorduri reale cu viața și ce anume caracterizează personalitatea omenească a scriitorului. Poți fi la tot pasul amenințat să artificializezi viața simplificînd-o după anume scheme și romanțînd-o în gesturi convenționale.“ Utilizarea anecdoticii ridică însă chestiuni și mai complexe. Ei i se poate imputa întîi de toate păcatul indiscreției adeseori penibile. Afară de aceasta, anecdota nu dă suficientă forță portretistică, legată fiind mai mult de circumstanțe trecătoare, fortuite, superficiale decît de adîncimile interioare ale omului. Pentru a ocoli atari primejdii, „singura metodă onestă și fructuoasă este intuirea în adîncime a omului și expunerea rezultatelor pe un plan cu totul ideal“. Portretul interior trebuie socotit astfel „creație artistică, în care obiectul este probabil, iar gestul este inventat în cadrul probabilității“. Criticul poate prin urmare experimenta ca și artistul plastic, regizînd modelul,

introducînd după necesitate ficțiunea și urmărind efectele în planul caracterologic ce-l interesează.[1]

Sub cele mai diverse forme, G. Călinescu a reluat în timp, ca pe un leitmotiv, problema corelației dintre creație și critică. În 1932 scria : „Bineînțeles că Sainte-Beuve n-a izbutit să facă poezii bune și nici Taine roman viabil. Dar pentru ce ? Pentru că erau critici ? Nu ! Fiindcă n-aveau talent. Iar lipsa talentului nu e o condiție obligatorie ca cineva să fie critic, ci numai o explicare istorică de ce cineva a îmbrățișat cariera de critic.“ Problema este numai de talent, nu de structură. Se poate spune chiar mai mult : străduania artistică, fie și nerealizată corespunzător, este utilă totdeauna criticului. „Îndrăznesc să afirm chiar un mic paradox : *nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat un cît mai mare număr de genuri literare.*“[2] În 1935, autorul va respinge din nou atît obiecțiile teoretice, cît și pe cele istorice, susținînd că incompatibilitatea dintre spiritul analitic al criticului și cel sintetic al artistului e falsă sau în orice caz nu este de nedepășit, iar exemplul eșecului de romancier al lui Taine rămîne mai curînd nesemnificativ, pentru că „Taine este un filosof“ și pentru că „critica franceză e în genere un produs scolastic“. În 1937, ideea se repetă : „Diviziunea spiritului este o pură poveste“. Nouă este însă acum sublinierea ideii de personalitate, a cărei forță se imprimă, într-un sens sau altul, în toate modurile sale de manifestare : „Cînd avem de-a face cu o personalitate remarcabilă, un critic este interesant prin orice face. Mai plin de substanță ni se pare romanul ratat al unui mare critic decît romanul «bun» al unui mediocru scriitor. Acest roman este, de nu altceva, un document de personalitate. Dealtfel istoria unei literaturi nu memorează cărțile, ci numai personalitățile — și un om este întreg prin *tot* ce face.[3] Orientînd atenția într-o asemenea direcție, G. Călinescu are evident dreptate, dar este limpede nu mai puțin și faptul că el conferă personalității

---

[1] G. Călinescu : *Ulysse*, E.P.L., 1967, pp. 449—458.
[2] Idem : *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, vol. I, Editura Minerva, 1973, pp. 133—134.
[3] Idem : *Ulysse*, pp. 467—468 și 481—482.

o accepție fundamental artistică, accepție pe care am putea-o preciza printr-o expresie lukácsiană : emfaza subiectivității. Or întrebarea este totuși dacă autenticitatea unei personalități nu se menține integral și în situația supunerii la exigențele obiectului, dacă adică noțiunile de personalitate și de obiectivitate, nefiind extremele unei antinomii, nu pot coabita cu rezultate optime într-o anume sferă a activităților spirituale.

Era normal ca G. Călinescu să nu omită deci problema obiectivității critice, problemă importantă cu atît mai mult cu cît pozitivismul i-a redus și schilodit semnificația. Convingerea criticului este că, fiind un act *a posteriori*, critica „nu poate fixa nicidecum dinainte condițiile frumosului. Dacă s-ar stabili *obiectiv* datele operei de artă, critica ar dispare și s-ar preface într-o expertiză simplă la îndemîna oricui." Obiectivitatea în critică are alt sens și limite precise : „Dincolo de caracterizarea exterioară indiferentă a curentelor și a operelor, nu există obiectivitate decît ca *simț* și *scrupul* constant. A pretinde să *justifici obiectiv* frumosul, fără *simțul* lui, ceea ce în fond e un instrument tot așa de obiectiv ca și simțul văzului (ideea lui Dragomirescu, altădată contestată — n.n. Fl. M.), este a te încurca într-un teren barat cu sîrmă ghimpată."[1] Putința unei critici obiective nu e respinsă bineînțeles, dar e argumentată nu prin existența normelor impersonale, ci printr-un factor intrinsec : acela al sincerității judecății de valoare, purificată de indiferent ce ingerințe din afară. „Obiectivitatea criticii constă nu în faptul existenței unui principiu sigur de judecată, ci în prezența permanentă a ideii de valoare artistică. Obiectivă este așadar o cronică atunci cînd — în termeni banali — e sinceră în raportarea operei la criteriul de frumos al fiecărui critic"[2].

G. Călinescu pare a avea ideea că gustul e un factor natural ce acționează cu spontană certitudine, îndată ce se află liber de constrîngeri, printre acestea figurînd adeseori cultura însăși. Nefiind o știință, critica nu eșuează totuși în concluzii sceptice și chiar dacă susținerile sale nu

---

1 G. Călinescu : *op. cit.*, pp. 458—459.
2 Idem : *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, vol. cit., p. 138.

sînt absolute, ci dimpotrivă foarte variate, aceasta nu constituie o probă „că una din sentințe e greșită". În realitate, „există putința unui verdict, în limitele artei, obiectiv. Și această obiectivitate provine din buna percepere a fenomenului literar, pentru care lucru avem nevoie de o metodă de cunoaștere. Erorile în critică nu sînt pricinuite de obicei de lipsa de gust, ci de ceea ce formează substanța gustului, anume cultura, de inegala plecare din operă ca document." Totuși, „constrîngerea" culturii pare necesară, căci, cum scrie Călinescu mai departe, „un critic fără convietuirea cu autorii clasici ce sorți are să înțeleagă marile temperaturi lirice, solemnitățile sufletului și construcțiile înalte ?" Rezultă deci că pentru un examen critic adecvat, pentru exactitatea judecății de valoare, cultura este, dimpotrivă, o condiție obligatorie și că erorile nu vin din ea, ci tocmai din incertitudinile gustului. Se cere evident onestitate, adică recunoașterea valorilor primordiale ale operei, nu semnalarea mai întîi a petelor în soare : criticul „e îndatorat să intuiască și să comunice în primul rînd substanța vitală a cărții și numai apoi impuritatea care o obtenebrează". Din variația opiniilor critice, fixate în diverse unghiuri de vedere în raport cu opera, se naște finalmente adevărul, încît condiția unei reale obiectivități se dovedește tocmai relativitatea : „Dreptatea în critică este relativă, dar tocmai această relativitate este izvorul obiectivității"[1].

Raportul dintre subiectivitatea și obiectivitatea criticii primește în concepția lui G. Călinescu interpretări de maximă originalitate în peisajul criticii române interbelice. El este înțeles în genere ca un raport de implicație așa de categorică încît conturul diferențelor dispare. Chiar injustețea pare să-și diminueze importanța în fața forței fascinante și dinamice a personalității : „Ca orice artă, critica se bizuie pe reacțiuni sufletești și obiective în măsura lucrării libere a subiectivității omului. Părerile drepte ale atîtor oameni de treabă s-au uitat și au rămas nedreptățile creatoare. Căci valoarea criticei stă în penetrațiune (și în felul acesta maliția e mai

[1] G. Călinescu : *Ulysse*, pp. 461—462.

ascuţită), în descoperirea de relaţii interioare nebănuite, care uimeşte pe cititorul pînă atunci dezorientat şi-l face prieten al operei, în ciuda chiar a concluziilor criticului. Un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere nu poate să fie injust chiar cînd din patimă doreşte aceasta. Căci ori reacţiunile lui nu sînt valabile, şi atunci criticul nu e inteligent, ori sînt bune, şi atunci ele lucrează de la sine, pe deasupra concluziilor. Mă feresc de criticii îngrijoraţi prea mult de obiectivitate (semn că le lipseşte explozia care creează), de cei obsedaţi de justeţe (semn că sînt preocupaţi de opinia publică zilnică)." Chiar dacă actul critic debutează prin operaţii exegetice de o natură foarte obiectivă, el nu devine „critic" cu adevărat decît prin posibilitatea de a conserva şi chiar de a spori vitalitatea operei : „Critica este o operaţie pe omul viu, o stimulare a inimii ca să bată mai zgomotos. Dacă opera cercetată moare în mîinile criticului, atunci nu e vocaţie. A omorî înseamnă a risipi atenţia cititorului asupra elementelor scoase din funcţiunea lor de viaţă, a lucra pe piese anatomice moarte"[1] —, a face adică, aşa cum spunea şi Lovinescu, disecţie pe cadavre. Capacitatea de a nu asfixia o operă prin comentariu, ci dimpotrivă de a intensifica puterea ei de viaţă conferă criticii valoare de creaţie. Antinomia dintre obiectivitatea şi creaţia specifică a criticii nu ni se pare însă dovedită, decît firesc dacă dăm celei dintîi un înţeles îngust pozitivist, aşa cum însuşi Călinescu face, fără a pune în discuţie şi sensul constructiv al obiectivităţii care constă în recunoaşterea a trei imperative : primordialitatea şi obiectualitatea propriu-zis estetică a operei, fixarea şi mărturisirea unei perspective proprii de apreciere şi interpretare a obiectului artistic şi, în sfîrşit, afirmarea şi cercetarea corespunzătoare a determinismului social-istoric al creaţiei. În afara acestui înţeles el însuşi obiectiv, condiţia şi exigenţele de obiectivitate ale criticii nu funcţionează evident decît în plan moral, constînd de fapt în calităţi de ordin temperamental şi caracterologic şi rezumîndu-se la probitate şi la onestitate intelectuală.

---

[1] G. Călinescu : *op. cit.*, pp. 469—470.

Că G. Călinescu investește subiectivitatea cu putere creatoare și implicit cu calitatea spiritului critic rezultă foarte clar din atitudinile sale față de impresionism. Ocupîndu-se în 1931 de evoluția criticii lovinesciene, era normal să se oprească și asupra aderențelor impresioniste ale criticului, cu precizări extrem de semnificative pentru propria-i concepție. „Așadar, ce este impresionism ? Un sistem de investigație ridicat pe impresie, adică pe o stare subiectivă, fără măsura nici unei abstracții ? Dar atunci impresionism este sinonim cu critică, fiindcă unicul element stabil al acestei discipline este impresia, restul fiind numai un terasament abstract în vederea trecerei fulgerătoare a emoției." Există însă două serii de impresii : unele comune, care dau naștere la emoții psihologice și altele artistice, al căror caracter e absolut deși nenoțional și care sînt echivalente cu așa-numitul sentiment estetic. De aici și cele două forme de impresionism, din care una este cu adevărat fecundă. „Impresionismul psihologic este o formă de literatură cu deosebire că emoția e trezită nu direct de obiect, ci de cultură, într-un cuvînt este o literatură livrescă, un zbor de rîndunele pe luciul acvatic al experienței literare. Impresionismul critic, ca încercare de reconstituire sensibilă după un plan deliberat al impresiei estetice, rămîne temeiul criticei literare . . ."[1] Interferența subiectivității creatoare cu impresionismul critic e presupusă fără echivoc în comparația dintre modalitățile impresionistă și dogmatică : „În vreme ce impresionistul vede în opera de artă o experiență personală, un mod de a-și lărgi și cultiva Eul, dogmaticul consideră fenomenul ca material pentru construcția unei idei generale. Impresionistul este un diletant și propriu-zis un liric, pentru că orice judecată este și o definire a propriei scene sufletești."[2] Dacă impresionismul critic este hotărît legitim ca formă de manifestare a caracterului creator al criticii, există însă și impresionisme fal-

---

[1] G. Călinescu : *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, III, în *Vremea*, 22 ianuarie 1931, p. 6 (apud antologia noastră *E. Lovinescu interpretat de...* Editura Eminescu, 1973, p. 184.

[2] Idem : *ibidem*, IV, în *rev. cit.*, 25 ianuarie 1931, p. 4 (apud vol. cit., p. 192).



Scanned with OKEN Scanner

se, artificiale ce trebuie fără regret respinse, fie că este vorba de „barocul neoimpresionist, cultivînd ornamentaţiunea de frunze grase încurcate în asimetrii de lujere", fie că este vorba de impresionismul „care nu e decît o vegetaţie livrească în jurul operei de artă", exprimînd mai mult emoţii personale şi asociative ale criticului, decît reconstituind impresia estetică, şi rezumîndu-se în fond la simple divagaţii. „Criticul porneşte de la obiect nu spre a se ocupa de el şi a reconstitui impresia, ci spre a exprima emoţiile sale personale, adesea foarte îndepărtate, trezite prin asociaţie. Dacă critica este arta de a explica, atunci acest impresionism ar putea fi numai o artă de a divaga, în tot cazul destul de primejdioasă şi de hibridă." Faţă de o astfel de modalitate artificioasă şi inadecvată prin natura ei, critica adevărată şi impresionistă într-un înţeles real urmăreşte reconstituirea analitică a situaţiei originare a creaţiei şi o re-exprimă discursiv, intensificîndu-i în acelaşi timp complexitatea şi edificînd pe cititor în intuiţiile sale. „Asta înseamnă că criticul este şi el un poet în felul lui, un creator, şi dealtfel numai criticii poeţi au înţeles cu adevărat poezia." În opoziţie cu criticul impresionist, care lucrează numai pe terenul prealabil al emoţiei estetice, dogmaticul compară opera cu norme şi principii care-i preexistă şi „e în stare să scoată concluziuni fără a fi căpătat de la operă vreo impresie, fără a trăi explicit ceea ce există implicit în faţa lui. Dogmaticul e capabil să afirme că o poezie este o capodoperă şi în fond să nu încerce, citind-o nici o plăcere."[1] Segregaţia celor două tipuri de critică e cum se vede absolut ireconciliabilă, una corespunzînd condiţiei plenare, ideale a profesiunii, cealaltă fiind un fel de surogat sau de mistificaţie pretenţioasă, născută din absenţa sensibilităţii autentice în faţa artei.

Tot dintr-o astfel de carenţă a emoţiei artistice s-a profilat şi s-a constituit deplin cu timpul şi estetica. Pentru G. Călinescu, ea „este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelec-

[1] G. Călinescu : *Ulysse*, pp. 482—483.

tuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției". La atari indivizi, emoția este substituită prin raționament și cînd acesta își atinge scopul de a-i salva de întrebări și de incertitudini, el poate provoca o satisfacție profundă, dar de ordin psihologic și uneori, în chip paradoxal, chiar o emoție estetică reală. Ieșită prin urmare din „frigiditatea" sensibilității, estetica se manifestă ca o știință, avînd însă particularitatea insolită a nu-și putea delimita obiectul. Relativitatea gusturilor împiedică irevocabil concordanța de opinii asupra noțiunilor fundamentale ale artei. „Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimțirea altora, și e o pseudojudecată care se poate formula așa : sentimentul de valoare stăpînește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțămîntul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul."

La fel de șubredă apare autorului și posibilitatea metodologiei în estetică, adică, după cum o definește Călinescu, „posibilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei." Metoda ambiționează deci să înlăture incertitudinea în care plutește obiectul esteticii. Firește că, pusă astfel, problema e ușor de rezolvat : în lipsa intuiției și a percepției artistice, nici o metodologie estetică nu înseamnă nimic. Dar metoda nu poate fi un simplu substitut de gust și sensibilitate, ci numai un mijloc de raționalizare a acestora. Călinescu o echivalează unei sterile căutări de norme, deși și această căutare, cînd este corect interpretată, se poate dovedi destul de edificatoare. Căci normă nu înseamnă etalon exterior, ci lege structurală și criteriu intrinsec, expresie desigur a unei anume aspirații sociale, a unui ideal estetic colorat istoric, ce acționează însă nu coercitiv, ci cu o forță mai curînd modelatoare și persuasivă. Dar criticul este convins că „dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoa-

rele vechilor alchimiști. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Cînd am ști cum se face o poezie genială, toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie." Ne îndoim că temerea lui G. Călinescu e îndreptățită, căci arta nu ține de stăpînirea teoretică a normelor, ci de puterea aplicării lor. A ști cum trebuie făcut un lucru nu presupune a putea automat să-l faci. Estetica nu urmărește în realitate decît să conștientizeze cît mai multe elemente ale procesului genetic al creației și, pe de altă parte, cît mai multe din „legile" interne ale funcționalității operei. Legitimarea căutării normelor în studiile de estetică și totodată și în aplicațiile criticii o reprezintă faptul că valoarea există numai în raport cu un criteriu, fie acesta conștient, fie, cum se întîmplă mai frecvent, ascuns în cutele adînci ale conștiinței. Oricum, valoarea nu rezultă decît din corelația dintre obiect și o anume subiectivitate. Dacă această subiectivitate este individuală și accidentală, valoarea se prezintă mai ales ca preferință, și prin urmare... nu este valoare, adică o realitate, evident spirituală, cu valabilitate culturală generală, corespunzînd orientării dominante a unei colectivități umane. Valoarea nu este expresia relației dintre obiect și subiectivitatea individului cotidian, ci dintre cel dintîi și subiectivitatea socială. Reiese de aici că normele acesteia din urmă sînt accesibile cunoașterii și sistematizării teoretice, ceea ce nu obligă bineînțeles în nici un fel pe creator, ci numai îl clarifică asupra împrejurărilor ce, într-un fel sau altul, se repercutează și asupra lui, precum asupra semenilor săi. Desigur diferența dintre ei nu este mai puțin fundamentală, căci, după cum spunea odată Sartre, nu este important a dovedi că Valéry este burghez, cît mai ales că, fiind burghez, el este mult mai mult decît atît. Aceasta nu mai ține evident de norme social-estetice, ci pur și simplu de puterea individuală de creație. Oricine poate ști cum se aruncă de exemplu discul, dar numai unul îl aruncă mai departe decît toți.

Argumentația lui Călinescu se desfășoară negreșit imperturbabilă : „Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticei, cu alte cuvinte, rămînem cu știința ruinată înainte

de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există." Utilitatea ei se rezumă la existența unor observații strict empirice de ordin psihologic, sociologic, tehnic etc., care însă nu au valoarea unui „studiu obiectiv al capodoperei", întrucît „capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare". Se poate prin urmare afirma, aceasta fiind concluzia lui Călinescu, că „toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente".

Neexistînd estetica, există însă poezia, cu mențiunea că ea nu poate fi definită, ci numai descrisă în existența ei concretă și nicidecum universală. Nu numai esteticienii nu știu ce este poezia, dar nici poeții înșiși, de unde iarăși nu rezultă că poezia nu există. Mai mult decît atît, există chiar posibilitatea de a constata, dacă nu *ce* este poezia, măcar *cum* este, iar „prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme". Preceptele stabilite pe această cale ar fi de fapt niște „observațiuni istorice și statistice", avînd „această notă specială că nu trebuiesc urmate ci numai meditate"[1]. Norme sau pseudonorme, precepte sau observații istorice, e limpede că totuși Călinescu recunoaște existența unor — să le numim așa — condiții ale poeziei, care, chiar dacă nu au caracter dogmatic și etern, sînt totuși niște noțiuni mai generale, de vreme ce le discutăm nu referindu-ne la poezii concrete, ci la conceptul însuși al creației poetice. Aceasta demonstrează că relativismul nu compromite, înțeles corect, putința unor judecăți cuprinzătoare, măcar în planuri fatalmente limitate, și, implicit, putința unei cît de vagi constituiri a unei discipline raționale de investigație a fenomenelor artistice, atît de refractare prin esența lor ireductibilă abstracțiunilor și generalizărilor. De fapt, așa cum am subliniat și altă dată, pentru a parveni la sîmburele ultim și ireduc-

[1] G. Călinescu : *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, pp. 9—16.

tibil al creației, nu avem altă posibilitate decît de a reduce cît e reductibil, încercuind în acest fel marginea, temporară totuși, a ireductibilului. Categoriile integratoare ale teoriilor estetice nu ni se pare că trădează individualitatea operei, ci dimpotrivă o servesc.

Dealtfel, proba cea mai evidentă a existenței unor noțiuni mai generale în teoria criticii și în estetică e însuși faptul relativ paradoxal că, infirmînd principial această posibilitate, G. Călinescu o confirmă totuși practic, constituindu-și foarte categoric anume puncte de vedere în problemele literaturii și ale cercetării ei. Primul text mai sistematic în acest sens este *Tehnica criticii și a istoriei literare*, intitulat astfel tocmai spre a sublinia comunitatea de probleme ale celor două discipline. Deși există obiceiul înrădăcinat al separării lor, adesea categorică și excesivă, „în realitate, zice Călinescu, critică și istorie sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu putință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu putință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală." În aceste condiții, autorul își propune să demonstreze că, de fapt, departe de a fi o disciplină izolată de contactul viu, sensibil cu valorile, „istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai preparațiune a explicării în perspectiva cronologică". Amintind concepția lui Croce despre legătura dintre critica istorică și cea estetică, prima fiind necesară exercitării celei de-a doua prin reconstituirea condițiilor genetice, G. Călinescu se arată sceptic față de posibilitatea de a învia, chiar pe această cale, ceea ce a murit de mult. Din contră, operele care supraviețuiesc istoriei nu au nevoie cîtuși de puțin de comentarii pentru a provoca emoții ca și altă dată. Și criticul nu pierde nici acum ocazia de a ironiza pedanteria exegezei : „Deși unii au emoții complimentare prin exegeză, aceștia nu sînt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sînt *rafinații*, *cărturarii*, oamenii voluptoși de cultură, în fond

prea puțin preocupați de probleme de valoare". Or, ceea ce contează, în ultimă instanță, este exclusiv valoarea, iar aceasta este argumentată tocmai prin universalitatea ei. Tot ceea ce în operă datează e fără legătură cu valoarea, încît prin reconstituirea ambianței timpului istoric nu vom ajunge niciodată la concluzii semnificative sub raport axiologic. În plus, adesea, aderențele creației cu atmosfera ei genetică sînt greu sau imposibil de surprins cu cît distanța vremii crește. „Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne."

Aici e locul să ne amintim că și pentru E. Lovinescu posibilitatea de a retrăi creațiile revolute este minimă, cînd nu absentă în totalitate. În schimb, el admitea o cale de apropiere, anume calea intelectuală, al cărei rezultat nu se repercutează însă cîtuși de puțin asupra sensibilității. În fond, G. Călinescu nu susține altceva. Dar el explică punctul de vedere al lui Croce prin atitudinea acestuia față de abordările conținutiste. Căci pentru marele teoretician estetic operele nu pot fi universale sau caduce, ci numai pur și simplu existente. În caz contrar, ar trebui admisă gradualitatea de valoare a substanței sau a conținutului, ceea ce ar contraveni de bună seamă de la principiul artei ca expresie. G. Călinescu este însă de părere că faptul se explică prin greșita înțelegere a conținutului ca fiind „*materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă", ceea ce presupune bineînțeles ideea eronată că fondul operei este anterior acesteia. „Însă cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe". Această „viață fictivă" legitimează cele mai diverse comentarii și considerații, al căror caracter extraestetic este iluzoriu, căci toate laolaltă nu fac altceva decît să reafirme și să întărească existența operei : „a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui nu este deloc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei". Fiind prin urmare limpede concomitența conținutului cu forma operei („Conținutul e pus în clipa nașterii ope-

rei de artă, nu înaintea ei"), rezultă că istoria nu-l poate revela altfel decît există permanent în operă, că ea nu trebuie orientată deci spre reconstituirea ambianței și împrejurărilor trecute, ci tocmai spre interioritatea inalienabilă a operei. De aici concepția a două tipuri de istorii fără repercusiuni de la cea dintîi la cea din urmă : istoria culturală și istoria de valori. „Una este a studia condițiile din care a ieșit o operă și alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary,* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate, cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii : istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică." Soluția lui Călinescu este inversă, precum se vede, în raport cu a lui Croce : dacă acesta din urmă ajungea la critica estetică prin cea istorică, criticul nostru ajunge la istorie și mai precis la o istorie axiologică, singura semnificativă în domeniul artei, prin critica estetică, adică printr-o critică prin care recunoaștem și legitimăm valori. Odată stabilite, valorile au propria lor dialectică istorică, incontestabil alta decît cea din care s-au constituit, modificînd-o absorbind-o, sublimînd-o.

Această categorică discriminare călinesciană între istoria din care opera se naște și cea pe care opera o naște trebuie totuși comentată cu prudență, căci ea pune în cauză principiul însuși al determinismului. În viziunea noastră de exemplu, chiar dacă raportarea operei la ambianța ei genetică nu ne conduce la valoare, ea are totuși o semnificație explicativă de care nu e bine să ne dispensăm cînd judecăm, analizăm, interpretăm istoria pe care și-o creează opera. În substructura oricărei creații există elemente de transfer direct de la istorie la artă, structura este concepută în estetica marxistă chiar ca experiență socială solidificată, iar cît privește straturile suprastructurale, acestea nu sînt niciodată altceva decît ex-

presia de coerență variabilă a unei anumite viziuni a lumii preexistînd în stare de latență în aspirațiile și mentalitatea unui grup uman, socialmente și istoricește definit. De vrem să înțelegem plenitudinar viața fictivă a creației nu ne putem lipsi de cea istorică din care s-a născut, căci cea dintîi nu este evident o emanație a unui individ atemporal, ci tocmai o expresie, anamorfotică firește, a existenței social-istorice a propriului ei creator. Trebuie bineînțeles recunoscut că dacă funcția genetică deterministă a structurilor istorice și sociale în apariția și dezvoltarea fenomenului artistic, în explicarea și interpretarea lui poate fi socotită astăzi relativ elucidată, relația dintre valoare și determinism rămîne încă prea complexă și obscură. Ceea ce intensifică dificultatea inerentă a problemei este caracterul pur individual al forței creatoare. Valoarea nu e deci în funcție genetică de factori extranei, deși în legătură cu aceștia, ci de potența strict artistică a creatorului. Capacitatea lui se valorifică desigur în terenul factorilor pomeniți, dar nu depinde evident de ei, ci de o conformație organică particulară a artistului, ceea ce ne obligă la un moment dat să părăsim terenul înțelegerii sociologice și filosofice și să intrăm în zonele psihologiei, ba chiar în ale purei fiziologii și poate mîine în ale geneticii eredității și mutațiilor biologice. Căci o concepție sociologică, deterministă nu ne explică diferența dintre un burghez și Valéry ca individ, ci diferența și asemănarea dintre burghez și Valéry ca spirit creator. Potența individuală de creație este probabil o problemă de biologie și evident, ulterior, și de anume educație stimulatoare, încît ea nu are, prin sine, o semnificație de ordin cultural, în schimb creează astfel de semnificații prin toate operele sale. Or sfera cercetărilor estetice ca și a aplicațiilor critice nu o constituie persoana creatorului, ci personalitatea lui, așa cum se concretizează în creațiile sale. Chiar explicația nu apelează niciodată sub raport estetic la persoana omului artist, ci numai la interferența ei cu socialitatea și deci cu generalitatea omenească a ființei sale, considerată în esența ei. Iată o normă și o limită ce trebuie întotdeauna amintite acelora care pretind din partea explicației științifice și filosofice a artei elucidarea integrală a valorii ei. Consți-



Scanned with OKEN Scanner

inţa critică matură, responsabilă şi mai ales lucidă nu-şi pierde vremea cu probleme false, cînd sînt atîtea altele tulburătoare şi profunde care-şi aşteaptă şi acum exploratorii. Este mai mult decît suficient a constata cu satisfacţie legitimă că înţelegerea deterministă, dar complexă a creaţiei artistice şi-a demonstrat nu doar o dată valabilitatea în planul strict al propriilor ei preocupări, cărora nu trebuie să le cerem deocamdată decît atîta cît realizează sau, mai exact, cît pot realiza.

Concepţia lui Călinescu cu privire la istoria axiologică e o concepţie polemică antipozitivistă, de o extremă eficacitate în compromiterea istoricismului documentar şi factologic. Că ea implică şi o separaţie cam artificială între o serie de cercetări şi alta, aceasta trebuie într-adevăr recunoscut. Dar în polemică exagerarea şi uneori chiar paradoxul constituie o armă de temut. Dacă pozitiviştii s-au revendicat de pildă de la condiţia de obiectivitate a istoriei, e fără îndoială indicat să li se demonstreze cît mai apăsat şi cealaltă condiţie indispensabilă, a subiectivităţii, şi într-o astfel de împrejurare o stăruinţă, fie şi paradoxală, poate contribui mai mult la risipirea inerţiilor decît o atitudine de echilibru doctoral între extreme, ce luminează uneori, dar nu trezeşte şi nu zguduie pe nimeni. Or Călinescu n-a fost omul jumătăţii de măsură. Iată ce spune el în chestiunea obiectivităţii, atît de inflamabilă prin implicaţiile sale şi negreşit nu mai puţin complexă în substanţa ei reală : *„În afară de autenticitate şi onestitate, noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar* **subiectivă.“** Citînd curentul prestructuralist al psihologiei formei, *Gestaltpsichologie,* cu reprezentanţii săi Wertheimer, Köhler, Koffka şi Lewin, autorul român socoteşte că, după cum orice cunoaştere constituie de fapt o recunoaştere a structurii, tot astfel „faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens“. Rezultă adevărul greu de contestat că în esenţa ei istoria nu e, în primul rînd, documentare, ci interpretare. Dar de aici Călinescu trage concluzia că „în istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere“. Dovadă ar fi faptul că marile concepte ce configurează evoluţia istorică sînt

pure ipoteze interpretative, elaborate de anume spirite dotate cu forţa de a decela structuri. „Au existat oare Renaşterea, Romantismul ? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minţi geniale, îndeosebi Burckardt şi Doamna de Stäel, au început să întrevadă în fapte unele organizări." Desigur, Călinescu recunoaşte că astfel de concepte nu sînt arbitrare, întemeindu-se pe fapte autentice, dar el subliniază categoric caracterul lor subiectiv, motivat prin împrejurarea că sînt „ieşite din mintea unuia singur". Lăsînd deoparte faptul că în realitate astfel de elaborări sînt opera mai multor minţi, problema este mai cu seamă alta : are o existenţă culturală şi artistică puterea de a ne constrînge şi a ne orienta într-o direcţie comună, sau dimpotrivă nu o are şi atunci conceptele nu sînt produsul ei prin reflectare, ci tocmai invers ea devine produsul, evident fictiv, al lor ? O infiltraţie idealist-istorică în viziunea călinesciană cu greu poate fi contestată din acest punct de vedere. Iată ce zice mai departe criticul referitor la valabilitatea obiectivă a conceptelor de care discutăm : „E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri şi să întocmească pe baza faptelor altele, şi Renaşterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice". Ar fi, desigur, o eroare absolut catastrofală şi primejdioasă dacă preeminenţei subiectivităţii i-am opune cu suficienţă preeminenţa unei obiectivităţi inerte şi mecanice. Căci adevărul nu stă în excluderea nici unui factor, ci doar în tensiunea dialectică a amîndurora, de unde trebuie să scoatem şi ideea că dacă este limpede că un concept istoric autentic nu poate fi înlocuit prin altul diferit, nu e deloc obligator ca el să fie menţinut în forma lui originară. Conceptele istorice sînt în esenţa lor dinamice, evoluează, se îmbogăţesc în timp şi se modifică într-o măsură oarecare, dar obiectivitatea lor este reală, numai că nu poate fi vorba de o obiectivitate naturală, ci bineînţeles de una socială, iar în domeniul social determinismul funcţionează altfel decît în lumea legilor naturii fizice. Conceptele istorice sînt un produs al subiectivităţii sociale şi istorice, deci un produs al unei subiectivităţi determinate obiectiv. Conceptele istorice au prin urmare caracter ideologic, dar că în compo-

nenţa şi în sensul lor intră şi o constrîngere a fenomenelor reale este un lucru în afara îndoielii. Structurile nu vin doar din regia şi montajul spiritului nostru, ci şi dintr-o organizare obiectivă a realităţii. Tot astfel cum structura universului atomic e o structură controlabilă pe cale experimentală, structura viziunilor istorice există ca o emanaţie determinată de obiect şi controlabilă pe altă cale experimentală : prin consens. Oricîţi cercetători s-ar apleca asupra romantismului sau a Renaşterii şi oricît de independenţi ar fi unii de alţii, ei nu vor scoate rezultate divergente, ci complementare. Chiar Călinescu, într-un caz apropiat, acela al investigaţiilor biografice, spusese în acelaşi sens, fiind vorba despre cartea sa asupra vieţii şi operei lui Creangă : „interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente. Oricît s-ar încerca altcineva să dea o altă imagine «mai obiectivă», el nu va putea decît să ajungă cam la aceeaşi viziune cîtă vreme izvoarele sînt aceleaşi, sau, în sfîrşit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le."[1] Iată o afirmaţie, după părerea noastră, mult mai aproape de realitate !

În *Tehnica criticii şi istoriei literare*, autorul consideră însă că a descoperi o structură în fapte înseamnă pur şi simplu a o inventa, de vreme ce ea nu este evidentă pentru oricine din primul moment : „Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este tot una cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică." Se poate însă observa că nu toate structurile incontestabil obiective sînt în acelaşi timp şi evidente, că prin urmare obiectivitatea n-are nimic comun cu evidenţialismul, altfel desigur Ptolemeu ar fi mai acceptabil decît Kopernic, sau hărţile medievale decît planiglobul nostru actual. Totuşi conceptul evidenţei nu este greşit, căci puşi în corespunzătoarele condiţii necesare, observatorii pot ajunge la acelaşi rezultat. Istoria cunoaşterii ştiinţifice ne ilustrează chiar prin sute şi prin mii de cazuri o astfel de împrejurare semnificativă. Singurul lucru care se impune

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L., 1964, p. 384.

este a scoate noţiunea evidenţei din limita accepţiilor sale superficiale.

Polemizînd cu lansonismul, înţeles mai mult ca un pozitivism mărunt şi fără orizont, G. Călinescu ţine să argumenteze două lucruri : că faptele nu spun nimic prin ele însele, ci numai prin structura ce le-o conferim şi că determinismul operelor literare este o iluzie. „Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre *«le comment et le pourquoi»*, orice om de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în cîmpul artei." Ideea lansonienilor că o carte exegetică poate fi depăşită prin documentaţie ulterioară i se pare lui Călinescu absolut inadecvată, căci cartea nu există înainte de orice prin documentele şi faptele pe care le oferă, ci prin structura organizatoare a materialului, prin sensul ei care rămîne viu, oricîte amănunte ar interveni ulterior. Viaţa cărţii e mai importantă decît elementele alcătuirii ei. „O biografie este bună, substanţial ştiinţifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată ştiinţa e inutilă şi explicarea rămîne o seacă teorie." E limpede că G. Călinescu, consecvent cu sine însuşi, introduce în terenul cercetării literare o concepţie artistică, ce suprapune idealului justeţii şi al adevărului realităţii obiective un ideal nu mai puţin legitim : acela al însufleţirii viziunii prin mijloace poetice şi narative. Concursul tuturor acestor factori este oricînd binevenit, eroarea fiind de a-i opune pe unii altora, prin exaltarea artei şi prin disprețul atitudinii ştiinţifice. Faptul că G. Călinescu înclină limpede către soluţia artistică a pseudodilemei se vede fără nici un echivoc din următoarea încheiere de principiu : *„rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile"*.

Îndatorirea principală a unui istoric literar este însă mai mult decît orice aceea de a fi... un critic, concluzie care rezultă din împrejurarea că istoria literară este funciarmente istorie de valori : „cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie

un critic". Este o întreprindere zadarnică a studia operele mediocre și istoria spiritului public în intenția de a explica marile opere. Stările de spirit fundamentale sînt creația marilor personalități : „Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu." Iată din nou un lucru discutabil, căci ni se pare că nu fără rost vorbim de o anume atmosferă preeminesciană, după cum nu fără temei toată dramaturgia contemporană lui Shakespeare este pînă la un punct teribil de... shakespeareiană. Individualismul punctului de vedere călinescian ne aduce mai curînd aminte de vechea teorie carlyle-iană a eroilor, decît de o concepție într-adevăr modernă. Fără îndoială că literatura minoră nu e reprezentativă în sensul în care sînt capodoperele, dar ea exprimă totuși cît de cît tendințele unui moment istoric. Aceasta nu ne poate duce, bineînțeles, la eludarea ierarhiei de valori căci este sigur că, așa cum autorul ne avertizează foarte oportun, „o istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară". Cum deci istoricul e astfel obligat să fie critic, rămîne de văzut care anume sînt condițiile necesare și esențiale ale criticului autentic.

Aici e locul unei paranteze. În tinerețe, prin 1928, G. Călinescu și-a mai pus această întrebare, legînd-o de problema autorității. Enumerînd printre alți factori cultura, raportarea la principii, talentul, moralitatea și comprehensiunea simpatetică, criticul se oprește la concluzia că forța criticii rezidă finalmente nici mai mult, nici mai puțin, decît în... revelație, toate condițiile imediat anterioare fiind numai necesare, dar nu și suficiente. „Am deschis atunci ferestrele, cuprins de o tainică fericire a gîndului, și am respirat larg aerul de seară cu parfum de liliac. Și mi se părea că aripi eterice se clatină în aer cu oarbă lucire și vîrfuri de foc."[1] De la această viziune a îngerilor, pe care pe drept cuvînt avea s-o ironizeze Lovinescu, tînărul critic a evoluat spre altă revelație,

[1] G. Călinescu : *Ulysse*, pp. 21—25.

mai realistă totuşi, aceea a puterii creatoare a conştiinţei critice care valorizează operele în raport cu norma ei interioară. Prefigurată încă în *Ascensiunea* din 1928 („De cîte ori căutăm să preţuim un lucru, îl aducem mental în starea de a păstra o virtualitate a puterii noastre creatoare. Cînd judec creez."), concepţia e dezvoltată cu anume insistenţă mai apoi, pentru a fi reluată mai complet, mai erudit şi în formule oarecum definitive la zece ani distanţă de întîia intuiţie a ei : „Critica este o vocaţiune aşa cum sînt poezia, romanul şi celelalte arte. Nu poţi fi critic numai cu voinţă şi deci istoria literară în fundamentul ei nu este o ştiinţă." Citînd în sprijin teoria croceeană despre identitatea dintre gust şi geniu şi pomenind şi pe Dragomirescu cu ideea obiectivităţii aşa-zisului simţ critic, G. Călinescu îşi reface argumentele mai vechi, utilizînd fără modificări formale textele binecunoscute despre care am vorbit deja. Deosebirea care se produce însă este o radicalizare a ideii despre incidenţa dintre facultatea critică şi facultatea creatoare. Dacă pînă atunci, criticul admitea că opera strict literară a unor Sainte-Beuve sau Taine este ratată iremediabil, acum, deşi menţine termenul, el pare, în esenţă, la un moment dat, a-l contesta : „Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanţie de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viaţa lui un vers, ba chiar îşi face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toţi marii critici au făcut literatură şi, contrar prejudecăţii comune (atenţie deci ! — n. n. Fl. M.), literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunţare. Invers, artiştii, contrar iarăşi părerii comune, cînd au o conştiinţă largă sînt criticii cei mai pătrunzători şi adevăratele valori au fost descoperite de către artiştii-critici."

Dar dacă unui critic îi este strict obligatorie vocaţia, îi este necesară în acelaşi timp, nu mai puţin o tehnică şi prin urmare o metodică. Ideea fiind mai veche, dar nedezvoltată, G. Călinescu o amplifică acum în planul unor insistente demonstraţii şi al întregului sistem al viziunii sale. Utilitatea unui curs de tehnică o socoteşte autorul evidentă, de vreme ce vocaţia nu se constată

nicidecum *a priori*, ci numai prin exercitarea mai frecventă a instrumentației, ce trebuie în prealabil, prin urmare, cunoscută. „Deci toți cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuție.“ Rezultă faptul că putem vorbi de două modalități ale istoriei literare, sau, cum spune criticul, de „două părți“ ale sale și anume : „istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, și istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza“. Spre deosebire de cea dintîi care depinde de vocație, a doua poate fi făcută de oricine „după anumite reguli“, ea depinzînd de fapt de erudiție și fiind în fond o pseudoistorie. Documentația e însă „absolut trebuitoare istoricului literar creator, și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie întotdeauna să se coboare la ea.“ Istoria erudită și documentară se reduce practic la următoarele elemente și operații : „*bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediția critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie*“.

Departe de a le disprețui, G. Călinescu le consideră strict necesare. Cu cît mai multe și mai sigur stăpînite, cu atît mai bine. Apare astfel cunoscuta aspirație specific călinesciană spre totalitate, spiritul său renascentist și enciclopedist, asupra căruia ne vom întoarce imediat. Dar mai întîi să punem în lumină o nouă categorică disociere a lui Călinescu, față de sensul scientist al explicației în artă. Aceasta n-ar însemna a surprinde și a elucida relația de cauzalitate dintre operă și ambianță, adică „a arăta cauza exterioară a emoției artistice“, ci „a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic“. Cititorul comun, neputînd recepționa frumosul, „cere criticului o stimulare în această direcție“. Se poate conchide astfel că „în critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția...“ și că, prin urmare „nu există disciplină ex-

plicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoţia". Tot aşa de falsă ca şi ideea explicaţiei cauzale este credinţa că o temă poate fi epuizată prin metodele „ştiinţifice". Aşa cum Călinescu observase de la început, tema trăieşte prin structura ei, pe care ne-o propune criticul şi nu prin bogăţia datelor şi documentelor întotdeauna incomplete. Mai mult decît atît, temele însele nu sînt „obiective" pentru un critic autentic, acesta inventîndu-şi-le singur. „Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere şi nu e critic acela care porneşte de la teme impuse din afară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului." E un fel de a spune că tema nu există propriu-zis decît în funcţie de o interpretare, interpretarea fiind la rîndul ei în funcţie de personalitate. „Un critic răsfoieşte pe Alecsandri şi descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operaţiile de erudiţie pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocaţie. Şi primul semn al vocaţiei este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite."

Firește că, spre a-şi consolida vocaţia, criticul trebuie să aibă o cultură corespunzătoare. „Partea de istorie pură din istoria literară şi pregătirea istorică a momentului critic şi a sintezei cere o pregătire de istoric." Fenomenul literar fiind şi un fenomen istoric, criticul şi istoricul literar au nevoie de cunoaşterea istoriei generale şi „în privinţa asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare, care într-anume înţeles este numai o ramură a istoriei generale". Date fiind caracterul extrem de complex al faptului literar şi numeroasele lui implicaţii de ordin cultural, criticul istoric-literar este chemat să facă faţă oricăror solicitări. Mai ales cultura filosofică pare a fi de o necesitate oarecum primordială. „Sînt foarte mulţi poeţi care nu sînt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvîntului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieţii care formează totodată obiectul de predilecţie al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeţi simt poziţia lor în univers fără s-o analizeze prin noţiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără *Weltanschauung*, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof ?" Specializarea îngustă pe care spiritele pozitive

o revendică „este absurdă și înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici", compilatori prin excelență ai opiniilor altora, indiferent de falsitatea lor. Cunoașterea literaturilor străine, cît mai numeroase și mai variate, și nu numai a celei naționale trebuie să se dovedească „foarte sistematică", căci numai „conștiința literară bogată dă criticului repede noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false". Pe de altă parte, întrucît coincidența spiritului critic cu creația nu oferă decît o „comunitate simpatetică" și comprehensivă cu aceasta, nu și măsura cît de cît precisă a valorii ei, este indispensabilă o vastă perspectivă comparată. Lecția marilor creatori e totdeauna profitabilă. „Cercetîndu-i pe aceștia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni, urmîndu-le, nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperelor." Cuprinderea universală a literaturilor și a culturii este un ideal realizabil totdeauna parțial, dar într-un grad mai mare sau mai mic, în funcție de posibilitățile strict individuale ale criticului. „Într-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală."

Cît privește metodele propriu-zis „științifice" ale criticii izvoarelor și criticii genetice, G. Călinescu, fără a le contesta utilitatea, le circumscrie totuși sferei de preocupări subsidiare și pedante din care nu deducem absolut nimic care să aibă repercusiuni în chestiunea de esență a valorii. Furat de demonul caracteristic al polemicii, criticul pare să-și retragă la un moment dat chiar recunoașterea din complezență a unei utilități minore și subordonate, căci, zice el, „cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință". E și aici o mică și subtilă contradicție pe care trebuie să o sublinieni. Pe de o parte Călinescu socotește că problematica valorii se reduce exclusiv la o reacție de gust strict individual și prin urmare orice alte comentarii și considerente sînt sub acest raport și inutile și neconcludente, iar pe de altă parte crede cu tărie, după cum am arătat, că a te ocupa de orice fel de chestiune aferentă artei în-

seamnă a rămîne în terenul propriu criticii estetice: „Căci orice fel de consideraţie este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă şi întîi de toate existenţa ei". Tot astfel, cînd vorbeşte de cultura criticului, el lasă a se înţelege fără nici un echivoc că în absenţa ei nu numai înţelegerea, dar nici aprecierea nu e cu putinţă. În fond, ar fi de spus că toate operaţiile criticii „ştiinţifice" sînt importante şi utile, ba chiar, mai mult, sînt hotărît indispensabile, dar totdeauna insuficente, deoarece nu elementele contează şi decid şi nici materia care rezultă din investigaţia savantă, ci, cu expresia lui Călinescu însuşi, „totalitatea procesului structural" al fiecărei opere de artă. În această subliniere a ideii de structură şi totalitate putem nota o intuiţie de geniu, chiar dacă ea dezvoltă fără îndoială sugestii ale gestaltismului german. Nu însă totdeauna geniul inventează o idee; sînt cazuri cînd nu face decît s-o preia, firește asumîndu-şi-o organic. Originalitatea lui este atunci de a fi sesizat un sens valid al evoluţiei gîndirii, ceea ce Călinescu a şi izbutit în acest punct, fără a se preocupa ulterior de toate consecinţele ideii lui, dar aplicîndu-şi totdeauna intuiţia în analize cu strălucită virtuozitate.

Asupra tuturor problemelor susdiscutate, va reveni G. Călinescu în 1947, printr-un studiu nou, la fel de amplu, *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*. Saltul este aici de-a dreptul remarcabil nu numai în privinţa erudiţiei, dar şi a reflexivităţii. Nouă este apoi subliniata recunoaştere a implicaţiei universalităţii în istorie. Polemizînd în fond cu teoria lui Xenopol, care deosebea succesiunea faptelor istorice de caracterul repetabil al acelora cu care se ocupă ştiinţele naturii, criticul comentează şi argumentează detaliat ideea că nu este posibil un raport de ordin cauzal între împrejurări şi fenomene individuale fără presupoziţia şi intermediul unui postulat universal. Cunoaşterea şi ordonarea numărului infinit de fapte devin posibile tocmai prin universalitatea lor reală, insinuată în structura individualităţii lor, nu mai puţin reale. Dacă, din contră, caracterul faptelor şi fenomenelor din nu importă ce domeniu ar fi în întregime inedit, fără comunicaţii cu alteritatea lor, inteligenţa s-ar vedea anihilată prin exces şi arbitrar, în categorică im-



Scanned with OKEN Scanner

posibilitate de a-şi stăpîni obiectul : „Variabilitatea absolută anulează inteligibilitatea necesară funcţionării intelectului, care, în imposibilitate de a reţine, oboseşte şi uită. Remediul împotriva uitării este analogia, deci abstragerea, şi un fapt istoric memorabil înseamnă propriu-zis un fapt devenit inteligibil. Nu are nici un sens să faci «istorie» adică descripţia mişcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrărilor e ceva nemişcător.“ Existenţa unor anume note de universalitate introduce obiectul particular într-o structură accesibilă inteligenţei. Ce este însă individualitatea ? G. Călinescu dă aici, pe urmele ideii lui Pascal că nouă nu este de fapt decît sinteza, un foarte important şi demn de reţinut răspuns : „Singulară este aşadar numai interferenţa universalelor“.

Dar din ideea că universalitatea şi conceptele subsumatoare nu pot fi nici contestate, nici abandonate din istorie, G. Călinescu nu conchide cîtuşi de puţin că ele trebuie aduse în prim plan în defavoarea faptelor concrete, prin hipertrofierea generalităţilor. El pare chiar a renunţa şi la convingerea că o interpretare este necesară, căci iată ce notează la un moment dat : „Toţi avem în faţa evenimentului istoric un «sentiment» de inteligibilitate, dar toţi sîntem totdeauna refractari oricărei generalizări. O pagină de interpretări istorice irită şi scandalizează. Ea poate cel mult interesa ca eseu, pentru farmecul subiectiv al speculaţiei unui autor, avem totuşi noi înşine speculaţia noastră şi preferăm faptele nude ca să medităm *noi* asupra lor.“ Dar, pe de altă parte, precum bine ştim, faptele nude nu există, există numai în raport cu un concept, cu o structură semnificativă. G. Călinescu nu renunţă în realitate la ideea lui, căreia însă îi conferă de această dată un sens mai pronunţat de obiectivitate, fie chiar şi prin postularea unui Eu transcendental şi unificator. El doar o nuanţează prin consideraţii foarte dilematice, spre a ajunge finalmente la concluzia că legile istoriei e bine să rămînă în demersul practic al istoricului... inefabile. Altfel zicînd, departe de a le accentua prin dezvoltări şi aplicaţii speciale, ele trebuie cît mai grijuliu disimulate, căci „farmecul istoriei însăşi constă într-un amestec de clar şi obscur, de previzibil şi

epocal". Bineînțeles însă că, pe de altă parte, sistemul e obligator, istoria fără concepte fiind coșmar. Totodată „a expune un material fără a voi să realizezi sau să insinuezi un sistem ar fi o trudă goală". Insistînd asupra ideii că „nu e posibilă istoria fără concepte", G. Călinescu se interesează însă mai ales de specificitatea legăturii dintre fapte și concepte, considerînd că în istorie ea „stă în chipul cum conceptul se desprinde din concret. El e ca un trandafir care se scutură îndată ce-l rupem, ca un contur în afara mării, dispărînd înainte de a trage consecințele formale. Conceptul se divinează, nu rezistă formulat pe hîrtie. Gestul istoricului care proclamă [că a] descoperit o lege e brutal și stîngaci, fiindcă istoria e un fel de știință ocultă ale cărei mesagii abia afirmate de unele semne sînt infirmate de altele, e transcriere hieroglifică a universalului." De aici și dilema de care pomeneam și pe care Călinescu o vede rezolvată printr-un echilibru al narațiunii faptelor istorice, de care nu este capabil evident decît istoricul de autentică vocație și de talent: „E cu neputință să renunți la concept, deoarece iraționalul concretului pur e monoton, e de asemeni fără tact să rezonezi, fiindcă universalul e tot atît de monoton și dealtfel indemonstrabil în istorie, care e disciplina ce permite numai inducția, însă o inducție timidă, discretă. Istoria pendulează, trăgîndu-și de aici îndreptățirea, între factorul surpriză fenomenală și banalitatea conceptuală, amenințînd la tot pasul, din moment ce absolut teoretic nimic nu-i inedit în univers. Tactul istoricului stă în a fugi și de ineditul sistematic care ar fi haosul și de tipologia prezumțioasă care simplifică complexitățile și desființează istoria." E imposibil de a nu vedea în zbuciumul acesta dilematic adînca, dar fermecătoarea dramă a unei autentice conștiințe de artist, constrînsă a se raporta la exigențele și la rigorile unei anume discipline intelectuale, altele decît cele ale subiectivității proprii. Această confruntare între libertate și necesitate nu e soluționată filosofic prin înțelegere și acceptare a determinismului, ci prin disimulare la nivelul scriiturii sau prin echilibrare relativă, căci ceea ce triumfă pînă la sfîrșit în Călinescu este, în concordanță cu structura lui, nu jocul raportărilor conceptuale, nici pasiunea comenta-



Scanned with OKEN Scanner

riilor și interpretărilor de ordin intelectual, ci simțul evident excepțional al faptelor concrete, dublat în chip firesc de arta asamblării lor într-o sinteză narativă care trăiește ca o ficțiune romanescă.

Dealtfel predilecția pentru concretul individual și o anume superioritate acordată lui se văd destul de limpede și din supraaprecierea caracterului desigur dificil de a-l surprinde și a-l învia : „Mai greu este însă, scrie de exemplu Călinescu, de a observa particularitățile. În științele naturale ne interesează factorul identic din două momente consecutive, pe cînd în istorie, dimpotrivă, tocmai diferențele...“, dar, adaugă imediat în paranteză autorul, „acestea nu pot exista logicește fără identități“. Problema nu e deci a contesta universalul, căci fără el devine imposibil individualul, problema pentru un istoric veritabil este a „face tot ce-i stă în putință să obnubileze prin note accidentale noționalul“. Este o definiție perfectă a artistului, căci, dimpotrivă, tipul teoretic urmărește tocmai noționalul, conceptualul și universalul, sub care sistematizează faptele particulare. A folosi aceste fapte spre a obnubila universalitatea lor conceptuală și a te mulțumi doar să o sugerezi prin procedeele sintezei înseamnă fără echivoc a face artă. Istoria nu este sau nu trebuie să fie deci o știință, căci iată diferența : „Științele insistă asupra necesarului, istoria insistă asupra accidentalului...“ Aceasta nu înseamnă însă că unui istoric îi lipsește o conștiință a universalului. El este, dimpotrivă, „un filosof care se preface iluzionat, metodic, de particular, deși în fond el e un blazat“. Însă modul său de a afirma legea este tăcerea : „Tăcerea logică este eleganța istoricului.“ Și iată, în sfîrșit, și recunoașterea directă a apropierii de modalități dintre istoric și artist, dar și deosebirea dintre ele : „Romancierul absoarbe uneori legea în ficțiune, istoricul, în cîmpul lui, se află în situația de a nu cunoaște legea, explicit, și dealtfel el nu inventează situații. Grija lui e de a cruța pe cititor de facilitatea unei inteligibilități pripite către care acesta este predispus. Pentru acest motiv narează prin hiperbola faptelor adevărate, făcînd ca genericul să se recunoască cu o mare dificultate.“ Precum se vede, din distincție răsar mai mult apropierile, căci dincolo de diferența de obiect (real

versus imaginar), istoricul absoarbe și el legea în narațiune, pe cînd romancierul nu e mai puțin în starea „de a cunoaște legea, explicit".

Dar grija de a nu trăda esența de universalitate a concretului e numai o problemă de metodică și scriitură, căci altfel sensul este totuși implicat, după ce mai întîi a fost extras „pe cale inductivă" : „Nu poți expune materialul în vederea unui sistem dacă n-ai dinainte sistemul. Nu aduni faptele chimice înainte de a fi definit chimicul. Așadar istoricul trebuie să determine mai întîi valoarea istorică a faptelor, într-un cuvînt coeficientul de fixitate sugerat de ele. Unde nu e sugestie a universalului nu e nici istorie. Mai pe scurt, istoria e un sistem patetic cu legi inefabile."

Rediscutînd în continuare și problema obiectivității, G. Călinescu își menține punctul de vedere că ea se poate rezuma de fapt în raportarea la realitatea faptelor și în respectul probității intelectuale sau, altfel zis, în autenticitate și onestitate. În rest, orice interpretare este fatalmente subiectivă pentru motivul foarte simplu că „obiectul este corelativ subiectului și nu se poate gîndi decît prin mijlocirea lui". Spre a-și consolida concepția prin erudiție, criticul pune oarecum ostentativ la contribuție ideile mai multor gînditori germani și italieni : Georg Simmel, Wilhelm Dilthey, Croce și Gentile, Johannes Thyssen și Erich Rothacker, a căror poziție comună ar fi afirmarea subiectivității în istorie. „Se înlătură cu desăvîrșire pentru o minte analitică pretenția că istoria «redă» faptul «așa cum este el», adică cum a fost. Istoria este, în înțeles filosofic, «subiectivă», întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce subiectul s-a infiltrat în el și l-a declarat obiect. Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate a spiritului nostru. Dacă vrem, putem contesta unor elemente calitatea de fapte istorice." Libertatea de manifestare a istoricului în fața faptelor istorice e asemănătoare cu aceea a artistului. „Într-adevăr, istoria, zicem noi, e soră cu arta, pentru că își produce obiectul din momente incoerente printr-o sinteză a fanteziei." Altundeva termenul de „artă" e înlocuit prin „artificiu" : „Obiectul istoric răsare printr-un artificiu și nu există înaintea acestui proces". Fi-

guri, situaţii şi evenimente disparate nu reprezintă prin natura lor istoria, ci numai prin scenariul epic în care un istoric le fixează, dîndu-le negreşit semnificaţiile care le lipseau în starea brută. De la un scenariu liminar, integrarea succesivă sintetizează şi interpretează faptele în noi scenarii supraordonate şi arta e mereu aceea de a sugera mişcarea şi a menţine individualitatea vie. „Cu cît aspectul textil al naraţiei e mai complex, cu atît opera e mai organică. Nu talentul literar propriu-zis se cere istoricului şi nici măcar înlăturarea abstracţiilor. De obicei scenariul foloseşte epic foarte multe noţiuni cu care se ajută ca de nişte iţe spre a realiza împletitura. Totul este ca materiile inerte să se mişte."

Cît de inextricabil e întreţesută subiectivitatea în istorie se vede şi din faptul că adesea documentele nu sînt adevărate documente sau izvoare pure, „cît construcţii epice pe baza lor", adică a unor fapte propriu-zis reale, pe care însă nu le mai cunoaştem nicidecum direct, ci prin interpretările acelora care le-au consemnat. „Istoricul are a se sluji pentru scenariul său de scenariile altora. El «inventează» pe temeiul documentelor autentice şi mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conştient sau inconştient epică a altora. Nimic nu este deci cu necesitate adevărat în istorie, ci numai posibil şi e o copilărie să încerci prin critică să desprinzi «adevărul»." De aici pînă la ideea unei istorii bazate în întregime pe documente fictive nu e decît un pas şi se poate cu uşurinţă concepe „o istorie ridicată pe documente în totul falsificate, care să fie totuşi posibilă şi credibilă." Cum autorul îşi dă seama că astfel nu se mai percepe diferenţa dintre artă şi istorie, el se întoarce oarecum la recunoaşterea unei anume obiectivităţi istorice, de vreme ce notează importantul adevăr că „îndeobşte, autenticitatea documentelor permite o sinteză epică *mai aproape de logica naturii* (s. n. Fl. N.), în vreme ce invenţia totală a romancierului e hazardată. Un istoric greşteşte şi cînd umple prea mult golurile cu ipoteze, fiindcă nu lasă pe cititori să mediteze înşişi şi să colaboreze şi ei la scenariul lor. Epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice. Literarizarea istoriei are dezavantajul de a provoca perimarea

operelor prea patetice, ale căror scenarii ni se par abuzive. Cu toate acestea, rămîne hotărît că istoria există numai prin istorici."

Sînt de făcut aici mai multe observații. Întîi trebuie remarcat că unghiul de refracție al faptului istoric în conștiința oricărui istoric este o consecință nu a inventivității subiective a acestuia din urmă, ci tot a unui anumit determinism : acela al poziției ideologice și social-politice pe care el o reprezintă conștient sau nu. Istoricul interpretează, fără îndoială, adică introduce faptele într-un sistem de referință spre a le evidenția semnificațiile. Interpretarea este însă ea însăși istorică, determinată cum am spus de factorii ideologici, sociali, politici și finalmente de poziția de clasă a istoricului. Dar dincolo de coeficientul de natură strict ideologică, dincolo deci de intervenția conștiinței interpretative, există un nivel stabil inițial, subordonat, dar foarte important pentru orientarea rezultatelor. Acesta e nivelul constatării, al operației prin care stabilim o anumită notă de obiectualitate pură a obiectului. E inutil a spune că documentația exactă și completă rămîne o condiție primordială. Orice interpretare se argumentează și se ilustrează corespunzător prin constatare. Problema obiectivității în istorie are cu siguranță două înțelesuri. O obiectivitate în raport cu faptul există sau e necesară la nivelul constatării, interpretarea fiind legată de o altă obiectivitate : aceea e determinismului ideologic. Vorbind de caracterul subiectiv al cercetărilor istorice, extindem în realitate o condiție asupra celeilalte, amestecînd ceea ce tocmai trebuie pe cît posibil separat. A crede că obiectualitatea e pătrunsă de la început de subiectivitatea noastră ni se pare excesiv, căci una este de exemplu a restabili un fapt și alta a-i descoperi semnificațiile. Că între constatare și interpretare, între obiectualitatea faptului și ideologia celui ce-l interpretează există o anume dialectică, o tensiune permanent fertilă, aceasta ni se pare evident. Ceea ce însă trebuie subliniat cu fermitate e faptul că impresia de subiectivitate și de libertate a istoricului este incontestabil un produs al pseudoconștiinței, ce se iluzionează gratuit asupra propriilor posibilități.



Scanned with OKEN Scanner

Consecvent convingerilor sale, Călinescu își asumă cele mai surprinzătoare paradoxuri, conferindu-le semnificații proprii și ajungînd astfel la ipoteza despre creația pur românească a istoriei literaturii, așa cum o și ilustrase practic în 1941. Iată pasajul final al studiului, un pasaj pe care, după cele discutate, nu ni se mai pare indicat a-l descompune analitic : „Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară, cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filosofie. O istorie literară are un început și un sfîrșit și de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic. Colaborarea contemporană sau succesorală e cu neputință. O istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană» luînd ca pretext scriitorii și se întîmplă uneori, în literaturile noi, că nu poți să scrii pentru că nu ai suficiente acte cu intrări și ieșiri (școli curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi...“[1] Concepția lui Călinescu cu privire la istorie, în speță la istoria literară, se condensează astfel în formula : „O știință cu legi inefabile și o sinteză epică.“ Dacă ar mai fi persistat vreo îndoială asupra caracterului preponderent artistic al perspectivei călinesciene, pasajul ultim trebuie s-o risipească. Nu e posibil a descoperi și dovedi altă semnificație preeminenței limpede mărturisite a regiei asupra propriului ei obiect, adică scriitorii și creațiile lor, decît semnificația puterii și libertății creatoare a artistului. Nu e o întîmplare aprobarea în acest context a ipotezei de istorie fictivă, căci ceea ce contează este gestul de a structura obiectul iar nu obiectul ca atare. Desigur,

---

[1] Toate citatele din studiile *Tehnica criticii și a istoriei literare* și *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* au fost reproduse după *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, pp. 74—99 și 156—187.

pe de altă parte, Călinescu recunoaște că nu e cu putință o istorie în sărăcia sau absența documentelor. Se înțelege deci că autenticul istoric literar lucrează sprijinindu-se pe faptele reale și nu inventate, deși, cum spune autorul la un moment dat, descoperirea e tot una cu invenția. Întemeindu-se pe fapte obiective, istoria rămîne prin urmare obiectivă, așa cum Călinescu iarăși spune alteori. Legitimîndu-se însă în exclusivitate prin scenariul faptelor, ea redevine fatalmente subiectivă. Scenariul este o „structură acceptabilă", adică validată prin chiar verosimilitatea ei, cum notează criticul în alt loc, iar nu prin obiectivitate, care rămîne vorbă goală în lipsa probității intelectuale, a onestității, dar și a autenticității faptelor. Conchidem deci că faptul autentic conferă cel puțin în parte o anumită obiectivitate a investigației istorice. Tot Călinescu zice însă că faptul și obiectul mai în genere nu se constituie decît în funcție de un subiect. Ce trebuie să înțelegem deci prin noțiunea de autenticitate ? Dacă obiectul nu există decît impregnat de subiectivitate, el poate fi cu siguranță autentic pentru cineva, dar absolut inautentic pentru altul, a cărui subiectivitate nu l-a penetrat. Rezultă că autenticitatea faptelor nu are sens decît în cazul recunoașterii acestora printr-un consens al celor care le interpretează. Acest consens înseamnă tocmai obiectivitatea ca o constrîngere independentă de conștiința și de voința subiectelor. Or sursele acestei obiectivități nu pot, din rațiune logică și filosofică, să fie decît două : sau existența aprioric a unei rațiuni universale ce ne determină din chiar interioritatea noastră și ne aduce la același numitor cu alții, sau existența dincolo de noi a unei lumi complexe, dar materiale, cu toate funcțiile și cu toate atributele spirituale implicate în chiar ideea de mișcare a materiei. Cum prima sursă nu poate fi controlată experimental și deci științific și cum, dimpotrivă, cea de-a doua se verifică necontenit prin practica istorică și socială a subiectelor, optăm cu hotărîre pentru cea din urmă.

Nu este greu, după aceste comentarii, de înțeles subtila infiltrație idealist-istorică în viziunea călinesciană. Pornind de la o atitudine antipozitivistă, a cărei funcție polemică rămîne evident excepțională, criticul tinde pînă la a dizolva obiectul în subiect sau altfel zis în ficțiune



Scanned with OKEN Scanner

pură. Dacă persistă totuşi o distincţie între istorie şi arta propriu zisă, aceasta este între existenţă şi invenţie. G. Călinescu nu împinge teoria pînă la concluzia că faptele pot fi produse prin imaginaţie, deşi anume goluri trebuie umplute astfel, după cum spune totuşi undeva, dar faptelor nu le concede o manifestare pur obiectuală, ci numai una pur relaţională, interpretîndu-le adică nici mai mult nici mai puţin decît ca funcţii ale subiectivităţii noastre. Fără a contesta refracţia ideologică a faptului istoric în conştiinţa interpretativă, noi afirmăm totuşi putinţa obiectivităţii prin critica interpretărilor din perspectiva unei ideologii ştiinţifice şi, mai întîi, prin existenţa caracterului obiectualităţii pure a obiectului istoric, verificabil sub raport praxiologic. Dacă, din punctul de vedere al concepţiei în sine, ne diferenţiem de G. Călinescu, trebuie să subliniem cu hotărîre că, dincolo de oricîte excepţii s-ar găsi, practica lui istorică şi critică rămîne strălucită, extraordinară prin acuitatea, intuitivitatea şi puterea evocării oamenilor şi a universurilor literare. A recunoaşte geniul călinescian este nu numai o elementară obligaţie ştiinţifică, dar şi un titlu de mîndrie patriotică, opera lui fiind pînă astăzi în domeniul criticii moderne româneşti cel mai complex şi mai febricitant exemplu de forţă şi monumentalitate creatoare.

Prin G. Călinescu critica noastră face de asemenea şi trecerea la noua ei etapă de maturitate, etapa care a urmat Eliberării. G. Călinescu e un simbol al acestei transformări şi în acelaşi timp unul dintre cei mai autorizaţi fermenţi ai ei. După 1944, el şi-a supus, la fel cu mulţi dintre reprezentanţii vechii intelectualităţi, gîndirea şi poziţia estetică unei atente şi fertile reexaminări, fără a-şi renega ideile fundamentale în esenţa lor, dar adaptîndu-le la ritmul nou al evoluţiei şi problematicii istorice. Procesul n-a fost evident instantaneu, ci lent şi sinuos ca orice autentică desfăşurare dialectică. Preocuparea criticului de a da un fundament ideologic tot mai ferm poziţiilor lui estetice devine şi mai evidentă după ce *Istoria literaturii...* din 1941 fusese acuzată de impresionism şi lipsă de elementară obiectivitate, nu numai de diversioniştii şi de mistagogii timpului, dar şi de critici cu identice convingeri literare sub raportul judecăţii de valoare,

precum E. Lovinescu sau Şerban Cioculescu. G. Călinescu va începe deci prin a răspunde imputării de subiectivism cu nuanţări şi completări interesante pe care nu putem să le omitem din discuţie. Reamintind că judecata critică este o judecată de consimţire şi ca atare subiectivă, autorul subliniază însă că subiectiv nu înseamnă aici arbitrar, căci „criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relaţie continuă cu alte subiecte, şi tocmai această contemporaneitate a reacţiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei". Cît priveşte însă baza acestei „contemporaneităţi a reacţiunii", Călinescu o descoperă în punctul de vedere kantian, ceea ce circumscrie imediat soluţia în limite desigur greu de acceptat. Căci obiectivitatea judecăţii critice vine din propriul ei determinism ideologic, iar nu din existenţa unui anumit *„sensus communis"*, ca la Kant. În locul explicaţiei transcendentale, trebuie introdusă explicaţia istorico-sociologică. Dar autorul are în vedere şi alt sens al obiectivităţii : acela de percepţie cît mai exactă, mai completă, mai profundă a obiectului artistic considerat în nota lui de ordin pur obiectual, de care pomeneam mai sus. În acest plan, mărturiseşte el, disputele sînt evident posibile şi corecturile inevitabile, dar judecata de valoare cade prin chiar natura ei sub jurisdicţia subiectului şi ca atare nu se poate anula decît prin opoziţia altor subiecte şi uneori nici astfel, căci şi alţii se pot destul de bine înşela. Colaborarea timpului devine, după cum se vede, necesară. Singura obiectivitate care rămîne în discuţie e deci aceea a percepţiei cît mai cuprinzătoare şi cît mai adînci.[1]

Cît despre acuzaţiile de impresionism, ele se sprijină pe o confuzie de termeni. Pe lîngă presupunerea cu totul falsă „că sînt critici care vin numai cu impresii fără raţiuni, iar alţi critici numai cu raţiuni fără impresii", se pierde din vedere faptul că impresionismul este numai un moment al evoluţiei istorice a criticii europene, în vreme ce impresia e fundamentul absolut al oricărui act critic. Critica impresionistă a fost „critica unor oameni care, înrîuriţi de tehnica plasticei impresioniste, ascun-

[1] G. Călinescu : *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 200—202.

deau desenul erudit al paginii lor" prin grații stilistice împinse nu arareori pînă la vegetația parazitară. Impresia pur și simplu e însă nici mai mult nici mai puțin decît condiția *sine qua non* a criticii. „Este cu neputință unui surd să dea păreri asupra muzicii lui Mozart, chiar dacă i s-ar comunica această muzică în traducerea numerică a vibrațiilor fiecărei note." În treacăt fie zis, gustul estetic nu este tot una cu simțul natural, cum altă dată Călinescu o și afirmase. Impresia nu este deci percepția obiectului artistic, ci a valorii lui, ceea ce ne obligă s-o echivalăm cu gustul, căci cine obiectează contra criticii impresioniste astăzi nu se referă la intuitivitatea ei, ci la corectitudinea aprecierilor sau, în absența judecății de valoare de care deseori impresioniștii par cu totul dezinteresați, la o anume legitimitate obiectivă a interpretării. Dealtfel Călinescu însuși dă în context impresiei accepția de gust, cînd se întreabă mai departe în legătură cu problema raționalității lui spre a răspunde evident afirmativ. „În critică, dealtfel, percepția e de fapt totdeauna o apercepție și încă și mai mult, un întreg proces rațional implicit. Într-o galerie de tablouri profanul stă nedumerit și-și dă o opinie hazardată, mai totdeauna ridiculă. Priceputul merge de-a dreptul la un tablou și zice : «Un Botticelli». Acest simplu cuvînt conține și o impresie de gust și judecată complexă." Impresia criticului se dovedește motivată deci în adîncime prin elemente care-i preexistă, care-i determină hotărîtor orientarea : „Raționalizarea criticii începe chiar prin impresie, datorită educației criticului, și orice verdict așa-zis impresionistic e o aplicare mentală a regulilor și a valorilor stabilite". Impresia criticului este prin urmare „obiectivă, esteticește, fiindcă are la bază un control rațional, deși imediat, nedesfăcut". În aceste condiții, dacă admitem că rațiunea și apercepția culturii amplifică impresia, concluzia lui Călinescu pierde aerul paradoxal : „criticul cel mai impresionist este în același timp și cel mai familiarizat cu rațiunile"[1].

Nimic, firește, nu se poate obiecta aici, însă problema în esență se menține, căci întrebarea este dacă inevitabilele rațiuni ale conștiinței critice trebuie sau nu trebuie

[1] G. Călinescu : *op. cit.*, pp. 203—205.

aduse la lumină. Disocierea dintre critica impresionistă și cea doctrinară vine tocmai din felul diferit, opus de a răspunde la această întrebare, prima optînd pentru disimularea motivațiilor judecății de valoare sau exprimîndu-le spontan și fortuit, a doua străduindu-se a le clarifica și a le sistematiza, de unde aparența ei de dogmatism și de pedanterie, adesea agravată prin carențe personale, cînd nu chiar prin totală lipsă de vocație. Dar fenomenul e ușor de explicat, căci dacă critica impresionistă nu-și dezvăluie secretele și nu propune nici o metodologie, deși firește nu-i lipsește, cea doctrinară tocmai dimpotrivă, oferă anumite instrumente, pe care însă nu oricine poate să le folosească. Cum totuși se găsesc veleitari întotdeauna și cum e mai ușor a lua de-a gata decît a făuri din nou, critica sistematică și doctrinară pare adesea din păcate mai la îndemînă decît cea impresionistă, cînd în realitate e cu mult mai dificilă, sau mai exact de două ori mai dificilă : pe lîngă calitatea intuiției și sensibilității, ei i se cere și puterea conștientizării lor prin instrumente de cultură și reflecție. Și criticul impresionist argumentează, dar nu așează argumentele pe fundamente sistematice, ci mai curînd conjecturale și incidentale. Pe drept cuvînt nota odată Gaëtan Picon : „Ar fi absurd să negăm : există un efort și o reflecție critică ; criticul expune rațiunile sale și reflectează asupra acestor rațiuni. Însă efortul său, cel mai adesea, tinde să formuleze rațiunile judecății sale, și nu să scoată la lumină presupunerile estetice care le domină. El reflectează asupra impresiei sale despre operă mai mult decît asupra fundamentului impresiei sale ; și dacă vede rațiunea în spatele impresiei, ca o cauzalitate psihologică, nu vede deloc, în spatele acestei rațiuni, principiul său ca finalitate estetică de pus în discuție."[1] Problema nu e prin urmare cîtuși de puțin a contesta impresia și rolul ei în critică, ci doar a recunoaște existența rațiunii ei adînci, așa cum face Călinescu, și a o așeza pe cît posibil pe fundamentele unui sistem estetic, ceea ce însă Călinescu nu mai face.

Și dacă nu o face este pentru faptul că ținta lui rămîne totdeauna menținerea cu orice preț și mai ales pe

[1] Gaëtan Picon : *Scriitorul și umbra lui*, ed. cit., p. 210.

orice cale a caracterului și a statutului predominant artistic al activității critice. Numai așa se poate înțelege o confesiune ca aceasta : „Critica literară nu-mi place, congenital, și e curios cum e dat unui ins să persevereze prin forța lucrurilor într-o ocupație pentru care n-are tragere de inimă. Adesea am trișat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret. Mă interesează omul și mișcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului și nu rareori, umflînd, am atribuit autorilor propriile mele tumulturi. Trăiesc voluntar într-o confuzie de genuri ca să-mi apăr meditațiile cele mai intime...“[1] Firește însă că justificarea carierei sale critice și-a dobîndit-o Călinescu teoretic prin afirmarea implicației organice dintre spiritul critic și cel creator. Ultima versiune a acestei vechi idei a dat-o el într-un articol din 1958, în care implicația susamintită se întîlnește în formula cea mai radicală : „opera critică cea mai desăvîrșită și mai plină de urmări este marea creație însăși“, între critică și spirit critic existînd interferențe, dar nicidecum coincidență. Recunoscînd agasarea pe care i-o stîrnește considerarea lui drept critic, el o explică nu numai prin separarea arbitrară dintre cele două „spirite“, dar și prin faptul însuși al nesesizării „punctului nuclear al faptei mele literare, în jurul căruia unele activități sînt epiteliale“. E greu de conceput mărturisire mai directă a unui adevăr care ne-a apărut deja : G. Călinescu este critic doar în măsura în care este întîi de toate creator, adică mai precis artist. El face critică așa cum o gîndește, ca formă „epitelială“ a creației și nu ca formă propriu-zis independentă a facultății noastre creatoare. Creația și reflecția se contopesc indestructibil, accentul unității dîndu-l personalitatea : „atît opera de creație cît și cea de reflecție fac un tot și nu se explică decît prin cea dintîi (personalitatea — n. n. Fl. M.) Aceasta e deosebirea între opera critică a creatorului și activitatea criticului profesionist, exclusiv judecător și clasificator.“ Utilitatea criticii profesionale e indiscutabilă, dar este limitată la anume rosturi culturale, adevărata priză a valorilor aparținînd în exclusivitate creatorilor. Totuși criticul

[1] G. Călinescu : *Literatura nouă*, Editura Scrisul românesc, 1972, p. 22.



Scanned with OKEN Scanner

profesionist nu se confundă cu „profesorul“, lipsit acesta de percepția sensibilă a operelor. El are o anume sensibilitate tocmai prin educarea simțurilor și prin exercitarea intelectului. Critica creatoare nu înseamnă însă „artă“ în sens de plastică și de imaginație, ci mai ales creație de viață, nu ficțională, ci pur intelectuală. „Unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor, pe care, lucru aparent curios, o posedă tocmai creatorii. Arta creatorilor care au o acțiune critică se manifestă nu ca o dublură, ci ca o zonă mai densă pe un fond mai translucid.“ Obiecția că artiștii nu sînt receptivi decît la propria lor artă cade, după Călinescu, căci dimpotrivă „cine trăiește creația direct are o putere simpatetică mai mare. Conflictele dintre artiști nu trebuie să ne înșele. Marii creatori s-au admirat totdeauna reciproc și cîteodată reacțiunea lor negativă e un semn de a se fi simțit în fața unei alte realități artistice.“[1]

Alături de ideea criticii ca formă de creație, constanta cea mai reprezentativă a gîndirii călinesciene a fost după 1944 antisociologismul[2]. Punînd, în prefața la compendiul din 1945 al *Istoriei literaturii...*, „problema raporturilor scriitorului cu viața“ și afirmînd profunda implicație a termenilor, criticul izola totuși momentul artei de acela al trăirii în cotidian : „Creatorul stă ziua, ca om, în țipetele cetății, în soare, iar noaptea se suie în turn, sub lună. Ziua privește lumea în contingența ei, noaptea în absolut. Momentul prim e necesar, închiderea în turn, aceea reprezintă faza artistică.“ În cazul criticii, separația celor două momente i se părea autorului și mai categorică. Planurile rămîn distincte, căci „un mare scriitor chiar vinovat sub raport civic rămîne mereu mare scriitor“. Intenția evidentă de a salvgarda autonomia criteriilor estetice se traducea însă desigur prin afirmații paradoxale foarte contestabile : „Arta este o expresie a libertății, prin definiție, căci ea nu acceptă limitele istoriei. Ea ne învață a privi lucrurile de sus, ca pe niște fenomenalități, în perspectiva uriașă a morții. Arta garantează cea mai no-

[1] G. Călinescu : *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 206—213.

[2] Cf. și Emil Manu : *Sinteze și antiteze literare* ; Editura Dacia, 1975, pp. 47—59.



Scanned with OKEN Scanner

bilă dintre libertăți : libertatea de a fi, o oră pe zi, singuri și inactuali."[1] Tocmai adînca inerență dialectică a termenilor opoziți pare a nu fi limpede aici.

Inaugurînd doi ani după aceea cronica literară de la *Națiunea*, G. Călinescu afirma din nou raportul dintre artă și realitatea socială și contesta cu hotărîre arta pură, căci „operă umană fără tendință, adică fără moțiune vitală este neantul pur". El respingea însă și dogmatismul unei critici strict politice, nereceptivă la vitalitatea pur estetică a artei. Misiunea criticii i se părea a fi alta și anume constatarea existenței operei în planul artei : „Critica privește viața în mișcare și măsoară cadența pașilor. Pe ea o interesează realitățile și greșită e poziția unui critic cînd cu idealitățile sale vrea să cenzureze idealitățile sincere ale altora." Dintr-o atare perspectivă, G. Călinescu își fixa ca ideal principial și practic să facă deci „critică pură"[2] și nimic mai mult.

Era de așteptat ca astfel de poziții să provoace replici din partea unor spirite pripite, care-l acuză de neutralism ideologic. Clarificarea călinesciană este categorică : „Prin *critică pură* eu înțeleg realitatea percepută artistic. Un autor poate să aibe idei progresiste, nu și talent, dar se întîmplă ca unii să nu fie progresiști și să aibă totuși talent. Ce e de făcut ? Critic direcția, caut să explic istoricește pricina erorii, eventual nu mă ocup de el, să-mi falsific însă percepția personal nu pot și nu voi putea niciodată..." Reamintind că totdeauna a repudiat purismul și sterilitatea lui, G. Călinescu precizează totuși : „Cînd zici *artă*, înțelegi *artă*, adică o realitate specifică, altfel n-am mai folosi cuvîntul. Ideologie prin artă nu-i tot una cu ideologie, pur și simplu."[3] Și astfel de opinii au întîmpinat obiecții, dar explicațiile imediat ulterioare ale criticului rămîn profunde și definitive.[4] Că atitudinea lui Călinescu nu era incompatibilă cu teoriile esteticii marxiste avea s-o spună autorul însuși în 1958 : „Putem foar-

[1] G. Călinescu : *Istoria literaturii române*. Compendiu, E.P.L., 1968, pp. 11—12.

[2] Idem : *Literatura nouă*, ed. cit., pp. 24—26.

[3] Idem : *Un răspuns*, în *Națiunea*, 26 ianuarie 1948, p. 2.

[4] Idem : *Spre o critică literară marxist-leninistă*, în *idem*, 18 februarie 1948, p. 2.



Scanned with OKEN Scanner

te bine afirma în numele lui K. Marx că arta e «autonomă», ceea ce nu are nimic de-a face cu așa-zisa puritate a artei și segregare a ei de viață. Arta e un mod de viață reflectînd realitatea sub speța universalului, dar e artă, adică altceva decît produsul fiziceşte util. Horațiana dozare a utilului cu dulcele contrazice și legile esteticii, și ale marxismului.“[1]

Una din cele mai interesante și mai edificatoare confruntări ale lui Călinescu cu problemele esteticii și criticii marxiste i-a fost prilejuită în 1957 de o discuție la Institutul de istorie și teorie literară pe care îl conducea. Ideea specificității artei și a misiunii criticii este reconfirmată cu tărie, în termeni limpezi și de neclintit : „cînd un critic e pus să dea judecăți asupra unei opere de artă, singurul unghi de vedere just e acela de a căuta în obiect arta și a spune pentru sine sau pentru alții dacă opera respectivă intră în sfera artei. Fără această așezare a ochiului în singurul punct din care poți vedea din telescop cerul, nu ești astronom. Nici nu se poate veni cu obiecția, verificată ca fiind eronată, că, primînd ideologia, descoperirea unui interes sub această latură motivează o dislocare din locul de observație artistică. Orice operă de artă este ideologie, sau, dacă vreți, un *Weltanschauung*, însă pe noi nu ne interesează decît ideologia exprimată prin creația concretă, oglindirea lumii în operă. Fiind un critic de artă, criticul este implicit și un receptor de ideologie, pentru că nici un om cu judecată sănătoasă nu crede în puritatea artei, adică în Arta cu majusculă, rămasă de pe urma stoarcerii ultimei picături de viață. Arta e o formă de viață și absoluitatea criticei stă în a verifica viața.“[2] Revelatoare și destul de neobișnuite pentru momentul cînd au fost rostite, asemenea idei au devenit, din fericire, azi, comune. Criticii noastre revoluționare, nutrită nu o dată din exces de zel, G. Călinescu i-a împrumu-

[1] G. Călinescu : *Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 234.

[2] Vezi *Revista de istorie și teorie literară*, nr 3/1969, pp. 503—511. Cf. pentru concepția estetică a criticului și studiul amplu al lui N. Tertulian : *G. Călinescu — dialectician estetic*, în vol. *Eseuri*, E.P.L., 1968, pp. 103—128, iar pentru ansamblul operei monografia lui Ion Bălu : *G. Călinescu*, Editura Cartea românească, 1970.



Scanned with OKEN Scanner

tat lumina și echilibrul propriei lucidități, asigurîndu-i totodată continuitatea față de epoca anterioară, interbelică. Este ușor de înțeles de ce exemplul său rămîne viu.

## 4. CONCLUZII ȘI INTERPRETĂRI ISTORICE

Privind acum global momentul interbelic, este de observat întîi de toate tendința spre autonomizare a statutului estetic și profesional al criticii. „Sunt critic și nimic mai mult, dar nici mai puțin decît atît"[1], va spune în amurgul vieții sale, pe drept cuvînt, E. Lovinescu și ar putea-o spune cea mai mare parte dintre criticii ce l-au înconjurat mai de aproape sau mai de departe. E vorba, evident, cum am mai arătat, nu de emanciparea, imposibilă, de orice ideologie literară, ci numai de acelea care introduceau în judecata de valoare principii și criterii neacomodate exigențelor estetice specifice. O ideologie literară intrinsecă, un anumit program mai general, o anumită directivă culturală rămîn inseparabile de rostul însuși al activității critice, care prin chiar natura ei, fiind o expresie a opțiunilor umane reprezentative, este o formă de manifestare precumpănitor ideologică. Justul raport dintre ideologic și estetic este impus polemic și consolidat de criticii etapei interbelice.

Că acțiunea lor continuă să stea sub semnul unei angajări ideologice și chiar politice destul de hotărîte o dovedește mai ales intelectualismul lor antiobscurantist. Dar, dincolo de implicațiile practice ale acestuia, se conturează și o limpede concepție asupra criticii, interpretată ca un instrument de categorică discriminare a valorilor din plasa de confuzii special întreținute spre a alimenta diversionismul iraționalist în numele unei pretinse „noi spiritualități". Critica se afirmă în acest context ca disciplină rațională, oricîte grații de expresie stilistică ar cultiva în continuitatea vechiului impresionism

[1] E. Lovinescu : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, Casa Școalelor, 1944, p. 5.



Scanned with OKEN Scanner

de inspirație franceză. Dar tot francez sau mai în genere latin e și acest raționalism al atitudinii ajuns la o formulă conștientă prin cei mai mulți dintre reprezentanții noii generații interbelice, chemată să opteze între strălucirile Minervei și vrăjile lui Belphegor. Dacă firește Lovinescu nu este unicul exemplu de militantism raționalist în epocă, el este totuși cel mai productiv și de departe cel mai frecventat, în controversele estetice ale acestor ani de frămîntare și nesiguranță a conștiinței critice. Încît se poate nu fără temei vorbi de un concept și de o linie a lovinescianismului, ca antidot al virulentelor campanii mistice și moraliste care încearcă să reîntroneze indistincția și arbitrarul în cultură, prin exaltarea unui neovitalism infatuat, cu certe aderențe la fascism și la degringolada parlamentarismului burghez.

Alături de ideea de statut independent și de conștiința propriei vocații, alături de raționalismul structural și militant și de orientarea legitim estetică, un fenomen impetuos și demn de semnalat al criticii române interbelice este proliferarea ei excepțională, tradusă printr-o diversificare nemaiîntîlnită de personalități și de modalități. Critica noastră intră astfel în etapa ei modernă cu adevărat, prin dezvoltarea foiletonisticii curente și deci prin agitația fecundă de idei în jurul cărților, al căror nou destin începe să se contureze astfel la confluența perspectivelor diverse și complementare ale comentatorilor profesioniști. Dar tot acum, concomitent cu critica de actualitate, prin excelență analitică și interpretativă, începe și maturizarea criticii sintetice, prin cîteva elaborări de mare anvergură care pun bazele investigației pe spații ample și ale necesarelor clasificări și ierarhii axiologice în planul integral al evoluției literaturii naționale. Efortul de sinteză critică este preponderent la Lovinescu și la Călinescu, iar cel din urmă vine chiar cu ipoteza că forma de maturitate și superioritate a activității critice o reprezintă în definitiv istoria literaturii, interpretată ca istorie, în exclusivitate, de valori.

Conceptul criticii se definitivează, prin urmare, în jurul principalelor ei misiuni : selecția valorilor și exegeza lor din toate unghiurile de vedere. Epoca fiind de maximă efervescență literară și abundență editorială, preocupările



Scanned with OKEN Scanner

predominante sînt evident disocierea și ierarhizarea de valori curente. Eflorescența criticii este legată astfel chiar de eflorescența extraordinară a creației. Complementaritatea celor două fenomene se dovedește simptomatică pentru profilul literar al epocii. Ea ne explică în același timp și apariția ideii de creație în critică, într-o accepție cu totul diferită de aceea consacrată de impresioniști, al căror beletrism devine iremediabil desuet. Acuitatea, penetrația, luciditatea, profunzimea și vivacitatea plastică nemijlocită a percepției estetice iau locul oricărei calofilii de stil sau de imaginație parazitară. În acest sens toți marii critici interbelici se manifestă creator, și chiar dacă un Șerban Cioculescu spre exemplu respinge categoric teoria în extremismul ei adeseori paradoxal, el nu o ilustrează mai puțin în sensul ei întemeiat și rezonabil. Autonomă, militantă și diversă ca formulă, ajunsă la conștiința integralității ei prin intelectualitate și prin forță creatoare, critica noastră interbelică trăiește negreșit momentul cel mai propriu al maturității sale, căreia îi lipsește numai maturizarea corespunzătoare a orientării ei ideologice. Aceasta nu i-o vor aduce însă decît evenimentele istoriei contemporane.

Asupra lor, și, bineînțeles, asupra importantelor mutații ale criticii după 1944 va trebui să ne oprim pe larg într-un volum aparte. Căci totdeauna contemporaneității i se cuvine maxima atenție, trecutul neinteresîndu-ne în primul rînd prin sine, ci prin puterea lui de a ne modela prezentul și de a ne deschide, nu o dată, chiar orizonturi viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

# VI. CRITICA SUB SEMNUL DIALECTICII

## 1. ANTINOMIILE FUNDAMENTALE ALE CRITICII

## 2. CONDIȚIILE ȘI SEMNIFICAȚIILE EVOLUȚIEI

Scanned with OKEN Scanner

## 1. ANTINOMIILE FUNDAMENTALE ALE CRITICII

După îndelungata urmărire analitică a evoluției conceptului de critică la noi, e cazul a ne ridica acum la o anume înălțime teoretică spre a reține, dincolo de avataruri, permanențele. Ceea ce ne frapează evident din prima clipă e caracterul dialectic al dinamicii ideologice și literare, ce se concretizează printr-o evoluție profund contradictorie, alimentată fără întrerupere din perspectivele cele mai variate. Îndepărtînd aspectul tranzitoriu al problemelor și iscodind mai mult în adîncime, vom constata că cele mai fecunde controverse ale criticii se pot reduce la un număr limitat de opoziții de principiu, extrem de importante prin sugestiile lor, care rămîn valabile și astăzi, modificate bineînțeles istoric și adaptate exigențelor contemporane.

O sistematizare a acestor opoziții este posibilă și necesară în funcție de două mari alternative : constatare sau interpretare și izolare sau integrare. Să începem deci prin a le defini cu claritate pe acestea. Există evident în actul critic o serie de operații descriptive prin care constatăm prezența operei în ceea ce numeam obiectualitatea ei. Pentru un spirit cît de cît deprins cu exegeza literară, e limpede că opera conține, dincolo de orice controversă cu putință, o seamă de repere fixe și precise, ce pot fi depistate cu mijloace obiective. Nu este vorba însă de aspectul pur material sau fizic al obiectului artistic, aspect real și important din alte puncte de vedere, dar nu



Scanned with OKEN Scanner

din punctul de vedere al regimului estetic. Mai mult decît atît, în plan specific literar, obiectualitatea fizică a operei rămîne pur aleatorie și ca atare absolut nesemnificativă, de vreme ce nu cartea ne interesează literariceşte, ci universul ei imaginar. Acesta se constituie într-o obiectualitate de alt ordin, obiectualitatea ficțiunii, singura care dobîndește un aspect estetic în planul strict specific al literaturii. Această lume a imaginației nu este însă arbitrară și interpretabilă în ce privește caracterul ei obiectual-estetic. Ea are dimpotrivă unele constante ce se impun cu obiectivitate oricărei conștiințe, fiind în manifestarea lor imaginară un fel de simulacre ale elementelor realității. Vizibil deformate sub raportul aparenței lor sensibile în lirică, ele sînt analogice, mai mult sau mai puțin, în epică și în dramaturgie, recognoscibile fiind însă peste tot, fie că este vorba de notații fragmentare, fie de personaje, acțiuni, situații, medii și relații. Toate ne cad sub sfera constatării ca niște autentice obiecte ale unei lumi materiale, surprinsă totuși nu pe calea simțurilor naturale, ci prin imaginație firește reconstitutivă.

Aceleași elemente ale universului imaginar al operei devin însă obiect de controversă în clipa cînd le căutăm semnificațiile. Interpretarea presupune un sistem de referință și cum acesta nu poate fi unic, decît în planul codului elementar, al denotației lingvistice, rezultă că nici sensurile și semnificațiile nu se pot în întregime suprapune. Varietatea lor alcătuiește viața dialectică a operei, o viață ridicată pe scheletul unor constatări comune, dar depășind constrîngerile lor, tot astfel cum mulțimea conotațiilor afective se sprijină întotdeauna pe fragilitatea unui anumit cuvînt. Complexitatea operei legitimează însă evident un număr quasiinfinit de posibilități combinatorii, făcînd la urma urmelor din textul fatalmente limitat pretextul unui autentic univers. Căci opera este într-adevăr de două ori un univers : odată prin structura ei cosmogenetică, prin care dobîndește caracterul de cosmicitate, așa cum o analizează Lukács în *Specificul esteticului*, și mai apoi prin bogăția de semnificații. Opera este deci un univers obiectual și unul de semnificații, obiectele avînd o dublă funcție : aceea de re-



Scanned with OKEN Scanner

pere ale spațiului imaginar și de simboluri ale subiectivității ce se autoexprimă. Obiectele interesează constatarea, semnificațiile, evident, interpretarea. O critică ce nu acceptă să se mutileze realizează amîndouă operațiile : constată cu atenție și cu exactitate opera, considerată în obiectualitatea ei estetică, interpretînd-o însă imediat după aceea în funcție de opțiuni și aspirații inerent ideologice. Departe deci de a reprezenta o opoziție irezolvabilă și permanentă, și constatarea, și interpretarea se dovedesc în fond complementare.

Tot astfel se prezintă în realitate și alternativa dintre imperativul izolării și exigența integrării operei. Este un adevăr de ordinul celei mai clare evidențe că actul critic trebuie să tindă, prin natura lui, spre descifrarea individualității operei. Rămîne numai întrebarea cu privire la modalitatea întreprinderii. Credința că o abordare fenomenologică ar conserva mai bine „inefabilul“ și specificitatea operei se sprijină de fapt pe o iluzie întreținută artificial de perspectivele antideterministe care consideră „în-sinele“ drept un producător al oricărei fenomenalități. Față de el, și cauzele, și condițiile sînt accidentale și prin urmare nu-l pot defini. În miezul ei cel mai adînc, structura individualității este pură și irațională, încît demersul criticii integratoare, categoriale și conceptuale rămîne bineînțeles inadecvat și ca atare fără rost. El poate doar întuneca obiectul sub învelișul greu al unei reflexivități sterile. Singura cale de pătrundere într-o intimitate refuzată ar fi în exclusivitate intuiția, interpretată nu ca rezultat al tensiunii intelectuale, ci ca mesaj al unei inspirații mistice.

Precum se vede foarte bine, abstracțiunile abundă și se revendică din ipoteze declarat agnostice pentru a eșua deschis în revelație. Fără intenția de a simplifica problema, trebuie totuși menționat că intuiția este o facultate intelectuală în funcție de exercițiul permanent al rațiunii și că a izola originalitatea oricărui obiect implică integrarea lui preliminară. Altfel zicînd, un animal nu are intuiții, ci instincte, iar intuiția este „instinctul“ exclusiv al omului și, pe de altă parte, specificitatea e un produs al diferenței. A intui deci individualitatea înseamnă mai în-



Scanned with OKEN Scanner

tîi a cugeta universalitatea. Sînt adevăruri simple, dialectice pe care practica le demonstrează pas cu pas. Cine ar înțelege coeficientul personal al operei bacoviene fără a o fixa în simbolism și chiar în aria și mai cuprinzătoare a tuturor tendințelor moderne ? Vom spune deci, făcînd un paradox firește dialectic, că spre a izola mai bine opera în specificitatea ei „ireductibilă" trebuie mai întîi s-o integrăm cît mai complet. Lucrînd pe elemente care-i preexistă, neinventînd nimic *ex nihilo,* nouă într-o creație, pare a fi într-adevăr, cum observa Pascal, numai sinteza. Că descompunerea sintezei este cu putință, n-ar trebui firește să ne îndoim și, dacă unii cred că a analiza înseamnă a ucide viața, ei trebuie să știe în același timp că fără sacrificii asumate cunoașterea devine utopie și că, în ultimă instanță, orice sacrificiu este făcut tot în serviciul vieții. Departe de a le diminua, cunoașterea amplifică entuziasmul artei și admirația în fața capodoperelor ei. Încît e greu a accepta ideea unei critici imanente, care s-ar mărgini adică exclusiv la operații intrinseci. Pe lîngă faptul că ceea ce pare intrinsec se dovedește corelat prin mii de fire cu elementele considerate extrinseci, imanentismul nu-și propune explicații, fixîndu-se în cadrul limitat al unor constatări adeseori nesemnificative. Prin integrare, explicăm, interpretăm și finalmente valorificăm, parcurgem deci întregul drum al criticii, căci analiza nu-i decît o bază de lansare spre universul infinit al operei.

Deși e limpede că, prin urmare, alternativele sînt în esență false, termenii lor fiind în raport de implicare dialectică, o serie de controverse se reclamă de la ele. Subordonate, de exemplu, pseudoantinomiei dintre constatare și interpretare sînt opozițiile următoare : 1) subiectivitate și obiectivitate ; 2) sensibilitate și rațiune ; 3) registratură și magistratură ; 4) monovalență și polivalență și, în sfîrșit, 5) reflectare și creație. Se poate mai întîi de toate constata că unele țin de structura criticii, iar altele de viziunea ei asupra artei. Să le explicităm în liniile lor esențiale. Critica e considerată cînd un act prin excelență subiectiv, cînd unul mai cu seamă obiectiv, deși, în fond ea corespunde ambelor interpretări, nu to-



Scanned with OKEN Scanner

tuşi fără o anume ierarhie sau mai exact fără un sens destul de categoric al relaţiei. Act fatalmente subiectiv în punctul de plecare, critica tinde către obiectivitate prin conştientizarea şi eliminarea *parti-pris*-urilor pe calea meditaţiei aprofundate şi a sistemului ideologic şi estetic. Dealtfel nici în punctul de plecare, critica nu e totalmente subiectivă, de vreme ce şi gusturile sînt determinate în substanţa lor de marile instanţe sociale şi istorice. Am zice, spre a trece la a doua opoziţie, că sensibilitatea e ea însăşi prezidată de o raţiune mai adîncă, încît examenul ulterior al raţiunii critice nu face altceva decît să conştientizeze această logică subtilă a reacţiilor individuale. Critica nu e deci un act de sensibilitate sau de raţiune, ea este permanent un act complet, care, departe de a pune cele două facultăţi într-un raport de opoziţie, le face să se presupună şi să se întrepătrundă mai viguros şi mai profund decît în orice alt domeniu al activităţii spiritului, încît se poate zice chiar că sensibilitatea criticului este raţională, iar raţiunea lui — sensibilă. A opune raţiunii intuiţia sau gustul ni se pare astfel fără nici un sens. Intuiţionismul şi raţionalismul criticii sînt exagerări prin unilateralizare, motivate mai ales polemic, nu însă şi strict principial.

Se mai pune, de asemenea, problema dacă actul critic e registratură sau magistratură, dacă el se limitează la a consemna sau încearcă să orienteze. Critica numită de direcţie pare să fi devenit în ochii multora inadecvată, pe măsura diversificării extraordinare a literaturii. Ea implică un partizanat estetic şi ideologic care contravine receptivităţii tolerante şi comprehensive. Este însă evident că nimeni nu înregistrează faptul literar în absenţa oricăror principii selective. Critica de pur notariat rămîne în realitate o naivă utopie. O direcţie există chiar în actul judecăţii de valoare. Fără îndoială însă că direcţia în critică are înţelesul unei vertebrări ideologice. Cînd aceasta neglijează planul literar, ca în primele decenii ale secolului nostru, asistăm la ingerinţe şi fatale deformări. Dar direcţia în critică nu este numai extraliterară. Ea se poate în definitiv manifesta şi prin adeziunea la un ideal estetic, socotit superior tendinţelor la modă. Mo-



Scanned with OKEN Scanner

dernismul lovinescian a fost o astfel de direcție, care intuind realitățile a triumfat. Că „direcțiile" sînt frecvent neinspirate este bineînțeles adevărat, dar aceasta nu argumentează inutilitatea oricăror direcții, ci dificultatea și răspunderea acelora care le promovează. Ceea ce se poate spune sigur deocamdată este însă altceva și anume că registratura criticii beneficiază totdeauna din magistratura criticului, dobîndind culoare, relief și dinamism. Cartografierea de valori cere mai presus de toate atitudine.

O problemă importantă care ține de concepția asupra operei de artă este cea referitoare la semnificații și cîteodată chiar la sensul general. O operă are un singur sens sau dimpotrivă mult mai multe ? Semnificațiile ei sînt obiective sau împrumutate de subiect ? Opera este deci monovalentă sau polivalentă ? Oricît de categorică poate să pară opoziția, ea este și de astă dată falsă, căci în realitate opera se dovedește și monovalentă și polivalentă, în funcție de punctul de vedere adoptat. Istoricește, opera are de obicei un singur sens, în orice caz un sens predominant. El poate fi întotdeauna cunoscut printr-o anume arheologie literară. Sensul acesta poate corespunde uneori celui intenționat de autor, dar nu e nicidecum obligator. El se impune cu adevărat numai prin obiectivitatea de relație care se naște între creație și publicul contemporan care o „selectează" în raport cu sine și nicidecum cu autorul ei. Dar opera viabilă străbate dincolo de timpul ei, dezvăluindu-și îndeobște semnificații și chiar sensuri niciodată bănuite în trecut. Ele sînt evident expresia relației cu cititorii altor epoci, care interpretează opera din perspective inerent modificate, dar nu sînt cîtuși de puțin haotice și arbitrare, lipsite deci de legături reale cu virtualitățile nebănuite ale operei. Opera reprezintă fără îndoială un simbol, un semn, care solicită, așteaptă o conștiință spre a ieși din inerția lui. Sensul originar al operei se schimbă traversînd istoria în funcție de variația eternă a conștiinței receptoare. Pentru contemporanii primei ei iviri pe lume, opera este mai ales monovalentă, polivalența fiind o rezultantă a istoriei. Dar opera este polivalentă și concomitent, nu numai succesiv, ea are o polisemie, inepuizabilă adesea, condiționată



Scanned with OKEN Scanner

de complexitatea și de profunzimea ei, ca atribute sigure ale valorii literare. Unii vorbesc chiar și de ambiguitatea ei, deși adevăratele semnificații nu se contrazic și nu se anulează, fiind convergente într-un plan mai general și în același timp esențial. Această funcționalitate variată a simbolului artistic devine și mai pronunțată în literaturile moderne, spre a ajunge uneori într-adevăr la ambiguitate programatică și finalmente la nonsens. Desigur că acest boicot al sensului sfîrșește prin a boicota literatura însăși, în beneficiul regretabil al divertismentului, cînd nu de-a dreptul al diversiunii. Polivalența autentică, legitimă e un efect al virtualităților reale ale operei și în al doilea rînd al diversificării punctelor de referință. În plan superior și în esența ei, opera veritabilă și grandioasă își recîștigă însă sensul dominant, fundamental, din infinita furnicare a interpretărilor distincte, dar complementare. Cu cît o operă este mai mare, mai profundă, cu atît ea își clădește unitatea pe o dialectică mai vie și prin urmare mai contradictorie. Dar unitatea ei există cu necesitate, tot astfel cum există unitatea dintre sensul general și sensurile derivate, dintre semnificația majoră și semnificațiile secundare ale operei.

Ultima opoziție ce ilustrează practic și concret alternativa dintre constatare și interpretare este aceea presupusă de o dublă viziune a produsului artistic : ca reflectare a realității sau ca creație imaginară. Teza ce postulează reflectarea se identifică adesea cu teoria lui Aristotel despre mimesis. Estetica marxistă, însușindu-și-o, nu se gîndește să-i conteste totuși implicațiile creatoare. Din contră, ceea ce afirmă ea este că reflectarea e în fond creație, în vreme ce creația nu-i cu putință fără reflectare. Concepția conform cu care o operă este numai creație exagerează intervenția reală a subiectului și neglijează adevărul că acesta are nevoie de obiect spre a se exprima. Căci ce este în fond așa numita subiectivitate a artistului decît o anumită deformare semnificativă a obiectului ? Nici o creație nu este însă în totalitate arbitrară, căci, dincolo de sensul ei inevitabil subiectiv, realitatea își conservă însușirile fundamentale. Tot astfel reflectarea nu înseamnă copie inertă și neutră, ci atitudine activă și transformatoare a realului, nu însă din in-



Scanned with OKEN Scanner

tenţia confesiunii, ci din aceea a posesiunii de esenţă a obiectului. A socoti că reflectarea reproduce fotografic înseamnă a o degrada tocmai din cea mai importantă funcţie a ei, care vizează un obiect în existenţa lui esenţială, iar nu în aparenţa lui fenomenală. Desigur că în artă reflectarea are particularităţi inevitabile, neridicîndu-se de pildă la concept prin depăşirea individualităţilor concrete ale existenţei, ci dimpotrivă meţinîndu-le, dar investindu-le nu mai puţin cu funcţia de a semnifica simbolic anume atitudini omeneşti fundamentale. Ceea ce deci reflectă mai cu seamă arta nu este lumea obiectivă a realităţii, ci lumea subiectivă a umanităţii, sau, spre a folosi ideile lui Lukács, lumea antropomorfizată de subiect. Creaţia *ex nihilo* şi reflectarea pur reproductivă nu intră în vederile esteticii marxiste, decît ca termeni ai unei sterile opoziţii, inexistente în realitate.

Aceste cinci antinomii, în ultimă instanţă false, se situează cum spuneam în descendenţa alternativei dintre constatare şi interpretare. Într-adevăr, este uşor de observat că unii dintre termeni au semnificaţii mai ales constatative (obiectivitatea, raţiunea, registratura, monovalenţa şi reflectarea), iar ceilalţi mai cu seamă interpretative (subiectivitatea, sensibilitatea, magistratura, polivalenţa şi creaţia). Am demonstrat, sperăm, că nici alternativa şi nici antinomiile subordonate nu sînt în ultimă instanţă insoluţionabile. Toate polemicile criticii ce se reclamă prin urmare de la ele se dovedesc mai mult sau mai puţin clădite pe nisip, singurul lucru care trebuie făcut mereu cu toată hotărîrea fiind doar combaterea exclusivismelor. Ar fi totuşi greşit de a conchide că atitudinea recomandabilă rămîne deci o atitudine de neutralitate. Căci dacă opoziţiile semnalate nu presupun raporturi de excludere, ci tocmai invers, de includere a termenilor, de implicaţie puternic dialectică, nu-i mai puţin adevărat că tensiunea lor internă nu e lipsită de un sens precis şi ca atare nici de o anume ierarhie. În critică, aşa cum s-a văzut, tendinţa opoziţiilor discutate rămîne favorabilă capacităţii criticului de a se uita pe sine, punîndu-se în slujba unui rost mai general, mai reprezentativ, nu prin diminuarea personalităţii sale, dar nici prin ignorarea cauzalităţii obiective.



Scanned with OKEN Scanner

Asemenea considerații se verifică și pentru opozițiile celeilalte mari alternative, pusă de noi în termenii de izolare și de integrare și dovedită tot așa de falsă ca și prima în ce privește posibilitatea opțiunii unilaterale. Perechile de opoziții care se revendică din izolare și din integrare sînt : 1) autonomie și eteronomie ; 2) sincronie și diacronie ; 3) individualitate și gen ; 4) mutație și continuitate și, în sfîrșit, 5) valoare și necesitate. Să le explicităm pe scurt și pe acestea, nu înainte de a remarca un fapt : că, prin natura lor, ele depind mai mult de viziunea decît de statutul criticii. Dar repercusiunea lor în actul critic nu este mai puțin profundă prin aceasta, căci actul critic funcționează numai printr-o decizie precisă în raport cu ele. Așa, de pildă, dacă postulează autonomia absolută a valorii și structurii operei, critica izolează fenomenologic arta din plasa aderențelor exterioare, analizînd-o într-o imanență categorică. Din contră, dacă opera este privită ca eteronomă, substanța ei trimite la soluția deterministă în sensul că subiectul se exprimă prin obiect. În fapt, arta se dovedește și autonomă, și eteronomă, autonomă prin valoarea ce o definește ca o formă de creație specifică, eteronomă prin substanța ei umană, transfigurată în structura operei în sens specific. Dublul caracter al creației artistice, de a fi, în esența ei, inconfundabilă și de a fi nu mai puțin și integrabilă în ambianța ei, prin chiar sinteza de valori pe care o realizează, a fost adesea semnalat și demonstrat de esteticienii de concepție marxistă. Iată, pentru a nu-l mai pomeni pe Lukács, opinia cu totul grăitoare a lui Mukařovský : „În ultimă instanță, opera de artă apare ca un autentic ansamblu de valori extraestetice, și ca nimic altceva. Componentele materiale ale operei de artă și modul în care sînt utilizate ca mijloace artistice apar cu rol de simpli transmițători de energii reprezentate de valorile extraestetice. Și dacă ne vom întreba în această clipă unde a rămas valoarea estetică, se va dovedi că s-a difuzat în diversele valori extraeestetice și că nu este nimic altceva decît o denumire sintetică pentru totalita-



Scanned with OKEN Scanner

tea dinamică a relațiilor lor reciproce."[1] Dar și la noi, Tudor Vianu, de exemplu, încă din faza premarxistă a gîndirii lui, argumenta în mod destul de categoric eteronomia artei, fără a contesta desigur autonomia ei. Se poate zice chiar că nimeni dintre marii noștri gînditori n-a presupus vreodată o ruptură între valoarea propriu-zis estetică și celelalte mari valori ale umanității, chiar Maiorescu sau Dragomirescu neputînd concepe ideea unei arte pure, vidate de preocupări și sentimente omenești. Literaturii noastre estetismul i-a rămas străin în forma lui rigidă, radicală, ce postulează puritatea artei, o monstruoasă utopie, din fericire, fără îndoială, imposibilă.

Tot astfel se rezolvă și conflictul dintre sincronie și diacronie, adeseori resuscitat în controversele contemporane. La fel cum autonomia artei nu poate fi clarificată fără eteronomia ei, nici sincronia nu-și dezvăluie substanța în lipsa perspectivei diacronice. A suspenda pentru moment procesul devenirii structurale este posibil sub raport metodologic și uneori desigur necesar, dar nu înseamnă nicidecum a izola structura de geneza și dinamicitatea ei de ordin funcțional, căci constituția internă a creației nu-i fără legătură cu constituirea ei, sau, altfel zis, e greu a înțelege opera în adîncime făcînd abstracție de istoricitatea și de contextualitatea ei. Imanentismul fenomenologic presupune că tocmai punerea în paranteză a determinărilor exterioare ne luminează înțelesul operei în puritatea lui, dar presupunerea aceasta tot iluzie se dovedește, cît timp este ușor de demonstrat că nu putem intra în universul operei, lăsîndu-ne bagajele la poartă. Desigur opera vorbește timpului și locurilor diferite prin universalitatea ei și noi îi înțelegem vocea fără explicații, căci regăsim în sensul ei esențialitatea noastră. Dar pentru a pătrunde mai adînc în tainele universalității sale avem nevoie de mai multe chei pe care doar istoria ni le oferă. Ducem cu noi conștiința propriei istorii ce ne modelează, o introducem inerent în fiecare act spiritual. Opera ne răspunde însă și ea prin istoria prin care s-a născut și dacă totuși îi putem pătrunde în-

[1] Jan Mukařovský : *Studii de estetică*, Editura Univers, 1974, p. 85.



Scanned with OKEN Scanner

țelesul e pentru faptul că în ambele istorii există o sămînță de universalitate, asigurată de prezența omenescului generic, atît în operă cît și în noi. Nici devenirea nu se revelează fără permanență, dar nici aceasta fără cea dintîi. Mișcarea operei implică existența ei, dar și aceasta o necesită pe cea dintîi. Stabilitatea structurală a creației e temporară, numai istoria e permanentă, încît o perspectivă strict sincronică nu este numai insuficientă, dar totodată și amăgitoare, nesesizînd tocmai esența existenței adică dialectica eternei deveniri. Departe de a-i fi străină, istoria trăiește în esența însăși a structurii, nefiind la rîndul ei nimic mai mult, dar nici, firește, mai puțin, decît mișcarea permanentă a structurilor și a raporturilor dintre ele. Ieșite din dorința izolării lucrurilor în esențialitatea lor, imanentismul și structuralismul nu pot elimina de fapt din chiar obiectul lor, oricît de limitat, nici influențele adînci ale istoriei și nici ale contextualității. Obiectul nu e un „în-sine" pur, abstract și prin urmare strict monadologic, ci un produs al unor anumite corelații, nemijlocit concrete la nivelul existenței naturale și de esență social-axiologică în lumea bunurilor omenești ale culturii. A eluda deci corelațiile din obiect înseamnă a-l abstractiza și a-l anihila, în fond, prin goale speculații.

În legătură cu problema corelațiilor necesare se pune și aceea a raporturilor dintre reala individualitate a unei creații și tot așa de sigura apartenență a acesteia la un anume gen. Este destul de cunoscută și de răspîndită afirmația lui Croce privind gratuitatea genurilor literare. Teza este din nou a ireductibilității operei, deși tot Croce e acela ce susține că inefabilul e în realitate singurul efabil și că prin operă ne regăsim cu toții în unitatea și universalitatea noastră omenească. O individualitate pură nu există, căci ea ar presupune o creație *ex nihilo*, ceea ce ar contraveni oricărui adevăr științific. Există însă individualitatea relativă și concretă sub formă de mutație în lanțul transformărilor reale pe calea saltului de ordin dialectic al sintezei. Un mod cu totul inedit de a asocia și structura anume elemente necesare ce preexistă totdeauna apariției obiectului conferă inerent acestuia un caracter de certă individualitate. În analiza foarte strictă



Scanned with OKEN Scanner

a acestui fenomen de nouă structurare putem intra desigur fără mari dificultăți principiale. Revelator e însă faptul că opera, asemeni oricărui obiect în parte ce aparține unei clase, nu se organizează totuși în afara oricărui sistem de norme, căci dacă un atare fenomen s-ar întîmpla, ea n-ar mai fi recognoscibilă ca operă de artă și, mai mult, ca o operă de un anume fel de artă. Căci nu există artă, ci există arte, iar în interiorul lor mai multe moduri ale viziunii despre lume. E inutil a mai relua aici prin dezvoltări prea ample concepția marxistă, dialectică asupra implicațiilor dintre generalul și particularul oricărui obiect. Ceea ce vrem să menționăm e însă specificitatea literară a acestor implicații. Să ne gîndim la genurile liric, epic și dramatic, atît de contestate îndeobște și, pe de altă parte, niciodată integral abandonate. De bună seamă că excesul tehnicist al diferențierii lor prin legi scolastice și artificiale este riscant și ca atare contraindicat. Dar o substanță proprie rămîne totdeauna să le definească, indiferent întrucîtva de instrumentele prin care se constituie în opera concretă și care beneficiază de o anumită libertate, nu însă bineînțeles de una fără margini, substanța nefiind deloc o speculație abstractă și evanescentă, ci o realitate identificabilă prin indici de expresie și de modalitate. Se înțelege prin urmare că nu se poate face proză fără personaje, nici poezie fără sentimente și confesiune subiectivă, că nu se poate scrie teatru fără dialog sau monolog dramatic, și nici roman fără coordonate narative. Chiar dacă mijloacele compoziționale și stilistice se interferă dincolo de limitele fiecărui gen în parte, ele respectă în interiorul operei, inevitabil, o anume ierarhie, fără de care n-am putea într-adevăr clasifica nimic.

E tot așa de just și faptul că limitele dintre genuri nu anulează unitatea generală a creației artistice, indiferent de felul ei. Lirismul reprezintă astfel o constantă evidentă și esențială ce se resimte și în poezie, și în proză sau dramaturgie tot așa de bine. El este o expresie a subiectivității creatoare, manifestată însă diferit din punctul de vedere al mijloacelor și formelor artistice. Dar că pînă și proza cea mai realistă și mai obiectivă este de un lirism la fel de pur în plan substanțial artistic ca și



Scanned with OKEN Scanner

cea mai patetică și mai confesională poezie constituie un adevăr incontestabil. Unitatea artei nu e trădată însă de criteriul genurilor literare, căci el privește nu esența atitudinii artistice, ci structurarea ei specifică în dublul plan al viziunii lumii și al expresiei formale a acesteia. Lirismul general al artei devine astfel literar, sau muzical, sau plastic, în funcție de diferențierea artelor ca subdiviziuni materiale ale creației artistice. Lirismul propriu al literaturii este și el, la rîndul lui, în funcție de genuri : liric, epic și dramatic. Prima formulă, a lirismului așa-zis liric este desigur pleonastică, încît străvechea denumire a celui dintîi dintre aceste genuri literare clasice ar trebui mai bine precizată. Cum însă încercarea, fiind tardivă, ar eșua cu siguranță, nu o vom întreprinde deocamdată, nu însă fără a sublinia cu insistență identitatea lirică fundamentală a oricărei varietăți de artă. Metamorfozele lirismului esențial al artei în funcție de viziune și modalitate constituie manifestarea lui concretă, care conferă oricărei creații primele două note ale variabilității ei : apartenența la o artă anumită și la un gen anume al acesteia. Variabilitatea crește permanent cu cît ne coborîm către nivelul individual al operei, dar nu infirmă niciodată apartenența prin lirism la sfera generală a creației artistice. Critica nu se poate cufunda în individualitatea operei, eliminînd etajele tipologiei sale prin care se concretizează însuși caracterul ei universal. Un „du-te-vino" dialectic permanent e singura soluție metodologică, pentru a respecta pe cît posibil adevărul artei.

Interesantă este sub raportul criticii și dubla însușire a creației : aceea de a fi mutație și totodată continuitate. Opera este nouă în raport de forța și valoarea ei, dar nu e ruptă dintr-un lanț al continuității, căci de ar fi așa, ar deveni ca și în cazul individualității „pure" cu neputință de recunoscut. Ea duce mai departe un destin comun al artei, dar nu o face printr-o tautologie, ci printr-o creație. Printr-o creație ce nu suspendă marile tradiții precursoare, ci le modifică printr-o structură nouă, corespunzînd momentului istoric și uman modificat. Creația adaugă, desigur, și introduce elemente noi în artă, nu însă



Scanned with OKEN Scanner

inventîndu-le în sensul propriu al cuvîntului, ci transplantîndu-le acolo din realitate, dintr-o realitate contemplată cu alţi ochi, cîteodată mai iscoditori, ceea ce e în firea lucrurilor şi a evoluţiei, dar totdeauna cu necesitate alţii. Încît mutaţiile artei sînt întîi de toate mutaţii ale socialităţii şi istoriei umane, iar ceea ce este interpretat adesea drept o succesiune intrinsecă de formule şi de forme literare se dovedeşte o expresie destul de strictă a celui mai precis determinism. Aceasta nu înlătură manifestarea libertăţii creatoare, dar îi clarifică mai bine mecanismul îndepărtînd semnificaţiile arbitrare. Conchidem deci că nici mutaţia nu este izolată de contrariile ei, de continuitate şi de evoluţie, şi că din nou pretenţiile criticii separatiste rămîn în întregime fără fundament.

În fine, ultima antinomie, mai complicată poate decît celelalte, nu însă fără strînse legături cu ele, este aceea dintre noţiunea de valoare şi noţiunea de necesitate. Să nu amplificăm pentru moment complexităţile problemei şi să ne punem înainte de orice cîteva întrebări elementare : există un raport de implicaţie între valoare şi necesitate şi, admiţînd că da, în ce constă acesta şi cum se poate preciza în analizele concrete ale criticii ? A raporta ideea de valoare la necesitate pare din prima clipă cam bizar, stîrnind diverse imputări de sociologism. Dar dacă recunoaştem că valoarea, concept fundamental în critică, rezultă din supravegherea anumitor norme, fie acestea implicite şi inconştiente, fie din contră explicite şi conştientizate într-un grad mai mare sau mai mic, atunci nu va fi greu de acceptat că o relaţie deterministă nu lipseşte nici aici, deşi complexitatea ei este cu mult mai mare şi pare la un moment dat indestructibilă, valoarea operei, ca fapt, fiind rezultatul forţei creatoare individuale.

Să lămurim deci mai întîi această dependenţă a valorii de o anume normă sau de un concept al său. Ideea ei răsare din nevoia de a depista o raţionalitate oarecare a reacţiei de sensibilitate şi de gust, reacţie spontană şi „misterioasă“ prin natura ei. Kant a vorbit de frumuseţea liberă, dar şi de frumuseţea aderentă, iar Croce



Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu a demonstrat că „pentru Kant arta nu e *frumusețe pură*, care face abstracție tocmai de concept, ci e *frumusețe aderentă* care presupune un *concept* și e *fixată în jurul lui*". Aceasta duce la o segregație a frumuseții naturale față de valoarea artei, o segregație care admite totuși posibilitatea ca un obiect, fie acesta natural, să placă dincolo de orice normă sau criteriu. Concluzia e negreșit irațională. Dealtfel, Croce însuși scrie mai departe : „Chiar și în lucrurile naturale există o *frumusețe aderentă*, pentru judecarea căreia nu e suficientă judecata estetică pură, ci e necesar un concept"[1]. Or tocmai a descoperi și studia aceste aderențe ale frumuseții la conceptul ei înseamnă a produce demonstrația determinismului în judecățile estetice. A conștientiza procesul de condiționare a valorii și prin urmare și a gustului spontan și individual nu e firește o preocupare a consumatorului de artă, dar este sigur o necesitate responsabilă, o datorie intelectuală și profesională a celui care nu se limitează la „consum", ci tinde mai departe și anume, spre înțelegerea profundă și exactă a creației estetice. Este neîndoielnic că această înțelegere ca și cunoașterea deplină a complexității fenomenului artistic rămîn mereu în cercul unor anumite limite, dar a percepe limitele, zice Hegel undeva, înseamnă implicit a le și depăși. Încît nu limitele sînt de condamnat, ci hipostazierea și fetișizarea lor. Căci dacă, precum spune Maiorescu „nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită"[2], este mai convenabil și mai profitabil pentru știință primul adevăr, acela care postulează relativitatea limitei, în vreme ce al doilea îl justifică de fapt pe primul. Oricum am pune deci problema, concluzia rămîne optimistă, nu bineînțeles prin eludarea greutăților cunoașterii, dar hotărît prin asumarea și transformarea lor în simple puncte de reper ale unei ascensiuni fără sfîrșit, ce coincide cu ascensiunea omului spre stăpînirea lumii naturale ca și a lumii propriilor lui valori spirituale. Căci omul nu aspiră numai la cunoașterea exteriorității obiec-

---

[1] Benedetto Croce : *Estetica*, Editura Univers, 1970, pp. 388—339.

[2] Titu Maiorescu : *Critice*, vol. I, ed. cit., p. 35.



Scanned with OKEN Scanner

tive, ci și la o pătrundere cît mai adîncă în tainele interiorității sale subiective, domenii numai aparent opuse, dar în realitate reciproc intercondiționate, așa cum se constată dealtminteri și din analiza raportului dintre valoare și necesitate.

Critica românească, în decursul existenței sale, și-a pus de fapt toate problemele pe care le-am enumerat aici, indiferent de formele sub care a făcut-o, și a intrat în controverse și polemici corespunzătoare, clarificîndu-și astfel pas cu pas destinul și demonstrîndu-și opțiunile fundamentale, în spiritul caracteristic al măsurii, al echilibrului latin ce definește viziunea și mentalitatea noastră națională. Repudiind extremele și perspectivele înguste, unilaterale, ea a urmat în fond unei vocații umaniste, orientîndu-se spre toate zările, dar rămînînd mereu în orizontul său și afirmîndu-și dincolo de controversele și de polemicile fără îndoială necesare, o continuitate tot așa de fermă și de necesară. Prin caracterul ei deschis, dinamic, productiv, critica noastră literară a devenit treptat o disciplină umanistă variată și cuprinzătoare, a cărei lecție trebuie dusă astăzi mai departe.

Luciditatea ei apare mai cu seamă tocmai în atitudinea pe care a păstrat-o în cea mai mare și mai importantă dintre confruntările istorice privind statutul criticii, confruntare care le subordonează în definitiv pe toate celelalte, punîndu-le în evidență în același timp și sensul lor adînc și semnificativ. E vorba de raportul, tensional desigur, dintre condiția științifică și cea artistică a criticii. Așa cum am putut vedea destul de limpede din analizele ideologice efectuate pe parcursul cărții, acest raport, această confruntare a fost întotdeauna o constantă a preocupărilor, un laitmotiv al întrebărilor de ordin teoretic. Împrejurarea este bineînțeles normală, căci critica s-a dezvoltat și se dezvoltă la confluența celor două forme de activitate creatoare, împrumutînd și de la una și de la cealaltă anume elemente de structură și modalitate. Cît e de greu de a soluționa disputa se vede din dezbaterile actuale, în care perspectivele de altădată revin cu argumente noi, alimentînd o dialectică ce pare a se dovedi eternă și ireductibilă, în ciuda faptului că



Scanned with OKEN Scanner

ambianța generală a consacrat triumful științei chiar în domenii pînă ieri complet abandonate speculației. Trăim incontestabil într-o eră a sintezelor pe calea cercetărilor interdisciplinare. Oricît ar vrea, critica nu poate să se sustragă de sub influența noilor orientări spirituale și să se izoleze în poziția unei factice autonomii, argumentate prin regimul ei artistic. Chiar dacă prin condiția ideologică ce-i este proprie, ea nu se poate evident pozitiva în sensul științelor exacte, oricîtă matematică am aplica în studiul textelor, e limpede că în același timp nici nu se poate refuza contextului spiritual al vremii, al cărui sens preponderent se dovedește sigur realismul, luciditatea, setea de realitate și de adevăr. Dorința certitudinii pe care unii o ironizează cu suficiență e mai aproape de conștiința omului contemporan, decît abandonarea umilită în tenebre.

Firește însă că, urmînd orientării generale spre cunoașterea științifică, critica nu este constrînsă să renunțe la virtutea ei artistică, la forța și acuratețea stilului, la variatele disponibilități ale imaginației și intuiției, la viziunea plastică a operei, la diversificarea atitudinilor interpretative și la multiplele valențe ale personalității sale. Dar pe deasupra tuturor e necesar să treacă aspirația spre adevăr, desigur nu spre unul descărnat, abstract și rupt de aderența lui umană, dar spre un adevăr al obiectivității noastre social-istorice, al diferitelor instanțe și structuri ce ne determină prin mediații numeroase și complexe și prin urmare spre un adevăr care interesează zonele mai largi ale umanității actuale. Criticul nu este și nici nu trebuie să fie un exponent capricios al unor gusturi fatalmente schimbătoare, ci un explorator al subiectivității sociale, care conferă, dialectic, obiectivitate valorilor și ca atare tuturor creațiilor culturale. Sustragerea de la determinări rămîne inerent o utopie, refuzul conștientizării conduce iremediabil spre un empirism cu totul anacronic. Salvarea criticii din ghiarele dilemei știință-artă o poate oferi doar asumarea propriei condiții : aceea de a fi întîi de toate ideologie, un mod altfel zicînd de a opta în numele unui determinism interior, expresie el însuși a unor necesități ce ne domină. Că, fiind produsul propriei istorii, oamenii și-o produc la rîn-



Scanned with OKEN Scanner

dul lor ei înșiși o știm destul de bine de la Marx, încît nu ni se pare că e cazul să ne îngrijorăm cu gîndul la condițiile de manifestare ale criticului, cu gîndul deci la libertatea lui. Căci libertatea nu e haos, ci mai presus de toate e cunoaștere, adică tocmai stăpînirea ordinei ascunse. Tot astfel libertatea criticii nu vine din manevrarea operei într-o direcție sau alta, ci din puterea ei de a i se încredința, nu în virtutea unei inerții anume, ci în virtutea propriei conștiințe prin care vede și organizează lumea.

Prin atributul reflexivității ei ideologice, critica ni se pare mai aproape de filosofie. Ea e de fapt o formă aplicată a esteticii și prin aceasta, implicit, a unei viziuni mai generale despre lume. Legîndu-și mai presus decît de orice altceva destinul de ipotezele unei estetici și ale unei filosofii, critica le împărtășește evident acestora și atitudinea față de adevăr. Ea poate fi științifică atunci cînd și acestea sînt, corespunzînd esenței evoluției istorice. Căci adevărurile criticii, ale esteticii, ale filosofiei sînt adevăruri ale omului fixat în timpul său istoric, în spațiul socialității sale, spațiu și timp în lipsa cărora omul devine o abstracție ineficace, iar adevărurile lui — frumoase vorbe goale. Iată de ce critica noastră actuală își poate totuși depăși mai vechile poziții dilematice prin opțiuni decise filosofice. Concepția determinismului marxist îi garantează posibilitatea de a-și atinge scopurile de cunoaștere, de a obține deci conștiința propriilor sale certitudini. Că, dincolo de o atare critică orientată filosofic, tinzînd spre adevărurile obiective ale operei, vor exista mereu diverse forme de manifestare exegetică, diverse forme de a comenta și a interpreta valorile, de la impresionism la scientism și de la ficțiunea pură la documentația pedestră, aceasta ni se pare sigur și inevitabil, cu recunoașterea unei normale ierarhii, a unei necesare separări de sfere și criterii, de obiective și de rezultate.

Și este bine că proliferarea criticii va continua sub toate formele posibile, căci mai presus de toate, cum s-a spus, trebuie afirmate, exaltate și întreținute vitalitatea și longevitatea artei. Pentru că, dacă fără îndoială critica este expresia dorinței noastre de a ști, de a pătrunde mai



Scanned with OKEN Scanner

adînc în tainele creației, ea este în același timp și altceva : o formă de iubire și de admirație față de fenomenul exclusiv uman al Artei.

Dar între cele două perspective, adică între a iubi și a cunoaște, nu vrem să recunoaștem contradicția atît de des subliniată, cum nu pornim de la ideea că sîntem dominați de forțele iraționalității noastre. Simpla percepție inconștientă și spontană a valorii nu beneficiază integral de adîncimile și frumusețile acesteia. Spre a parafraza ideea lui Camil Petrescu, vom spune deci că seva și intensitatea pasiunii, a sensibilității noastre față de valorile artistice se află în raport direct proporțional cu gradul de conștiință și luciditate cu care contemplăm „misterul" artei. Concepția care susține că adevărata ipostază a experienței propriu-zis estetice nu o prilejuiește decît exclusiv cunoașterea cît mai profundă a creației este dealtfel foarte răspîndită la mulți dintre teoreticienii secolului nostru și nu fără un rost fundamental punea Picon în fruntea cărții sale *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui* următorul *motto* luat din Hegel : „Ceea ce se cunoaște pe sine e superior față de ceea ce nu se cunoaște."[1]

Încît concluzia concluziilor noastre, extrasă evident din analiza drumului pe care critica l-a străbătut de la originile ei și pînă azi, nu este favorabilă manifestărilor mai mult sau mai puțin impresioniste, ce hipostaziază gustul, sensibilitatea, intuiția și le opune rațiunii, ci este favorabilă în chipul cel mai categoric orientării filosofice a criticii, credinței optimiste în puterea reflexivității ei de a ajunge la justificarea judecății de valoare și la o înțelegere și o cunoaștere superioară a mecanismului creației artistice și a structurii operelor individuale. În ciuda oricăror nuanțe de principiu, critica noastră actuală, întemeiată pe soluțiile și interpretările marxiste ale fenomenului artistic, se manifestă tot mai limpede, conform cu sensul general al contemporaneității, pentru luciditate, pentru realism și pentru maximă cunoaștere. Îndeplinindu-și obligațiile de analiză, de interpretare, de judecare și de explicare a creației, critica noastră tinde

[1] Gaëtan Picon : *op. cit.*, p. 3.



Scanned with OKEN Scanner

spre totalitate, nu însă aplicînd sincretic toate metodologiile moderne, ci supunînd cu hotărîre multitudinea sugestiilor actuale unei poziții vertebrate și prin urmare unei perspective proprii. Efervescența căutărilor metodologice ni se prezintă în acest context ca semnul sigur al maturizării sale și poate nu este departe timpul cînd, ca și altădată în trecut, critica noastră va putea propune dezbaterilor internaționale actuale soluțiile propriilor sale metodologii, ieșite din sinteza atitudinii marxiste cu atitudinile realiste ale cercetărilor contemporane, indiferent de unde vin acestea, chiar dacă nu indiferent și de prezența limitelor lor ideologice.

Statutul criticii ca disciplină umanistă și în același timp ca ideologie obligă la deschidere, dar și la atitudine. Interesată de contextul general al vremii noastre, critica românească actuală are întîi de toate datoria personalizării sale tot mai pronunțate, atît în plan principial, estetic, cît și în plan metodologic. Sugestii importante în acest efort îi vin desigur din experiența propriei istorii, dar atitudinea față de ele nu poate fi decît obligatoriu creatoare. Căci o istorie, oricît de exemplară, nu se mimează cu obediență, ci se dezvoltă din substanța unei epoci noi, iar lecția cea mai de seamă a trecutului rămîne tocmai continuiatea creatoare. Acest imperativ se dovedește dialectic, căci nu numai statutul criticii evoluează din antinomii și controverse, dar și destinul ei istoric permanent. Ca orice generație la vremea ei, și generațiile criticii de azi trebuie să-și dezvolte dialogul dialectic cu înaintașii, pentru a-și măsura mai bine datoriile prezente. Dar tocmai de aceea este necesar să și-i cunoască, să-i studieze și să le cultive întîi de toate spiritul nu litera, spre a putea să se înscrie cu aceeași demnitate la locul care le revine astăzi în lanțul nesfîrșit al evoluției. Cartea de față vrea să fie un aport la acțiunea de recuperare a tradițiilor noastre critice, dar în același timp, nu mai puțin, o invitație pe cît posibil mai convingătoare la încordarea tuturor eforturilor creatoare și la orientarea lor din ce în ce mai hotărîtă către terenul confruntărilor principiale și metodologice. Căci nu numai literatura se dezvoltă în funcție de gradul de lucioditate al conștiinței sale, dar și activitatea critică depinde de



Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea şi maturizarea propriei conştiinţe. Şi, după cum pentru literatură, critica e conştiinţa ei de sine, tot astfel pentru critică, luminile conştiinţei sale le reprezintă evident estetica şi, tot aşa de evident, filosofia. Oricît de mari ar fi, aceste exigenţe conferă numai ele demnitate criticii, dîndu-i măsura autenticelor sale posibilităţi. Or tocmai o asemenea problemă ni se pune azi : de a asigura condiţiile necesare pentru ca actul critic să dispună de toate autenticele sale posibilităţi. Cine se va convinge că, prin reflexivitate, profesiunea critică atinge limita de sus a obligaţiilor sale va fi ajuns la punctul cel mai important al tuturor consideraţiilor noastre din această carte, înţelegînd cu siguranţă necesitatea întrebărilor şi a dezbaterilor teoretice şi prin urmare şi semnificaţia acestor pagini, iar cine nu — se va simţi tentat să protesteze, alimentînd din nou disputa de idei, a cărei flacără rămîne astfel vie, spre satisfacţia conştiinţei noastre dialectice.

## 2. CONDIŢIILE ŞI SEMNIFICAŢIILE EVOLUŢIEI

O ultimă problemă ce rezultă din analiza drumului pe care l-am parcurs este aceea a condiţiilor generale în care critica îşi desfăşoară inerent activitatea, căci repercusiunea lor asupra ei nu poate fi desigur neglijată. Ele ţin, înainte de orice, de două planuri : social şi literar. Condiţiile configuratoare ale vieţii sociale şi pe de altă parte literare configurează permanent şi actul critic din chiar interioritatea lui, iar nu ca forţe din afară acţionînd mecanic. Problema este tocmai de aceea a înţelege modul cum astfel de condiţii generale se manifestă realmente în concretitudinea activităţii critice, într-o firească şi continuă variabilitate de nuanţe şi de forme de-a lungul tuturor etapelor evolutive ale criticii.

Iată, de pildă, urmărind istoria conceptului de critică la noi, aspect fundamental al asumării funcţiilor şi responsabilităţii disciplinei, cum se succed şi se organizează principalele etape ale sale cu toate implicaţiile ambianţei lor, aflată fără întrerupere într-un ireductibil dinamism



Scanned with OKEN Scanner

ea însăşi. La o atare analiză vom desprinde şapte perioade care configurează prin condiţiile lor istorice destinul disciplinei noastre. E vorba mai întîi desigur de perioada spiritului critic ce debutează indistinct către sfîrşitul secolului XVIII spre a se prelungi, cum am văzut, pînă pe la 1867. Ei îi urmează perioada unei critici generale, cum a numit-o însuşi întemeietorul său şi totodată şi al criticii în genere, adică Titu Maiorescu. Durata ei e scurtă, însă decisivă pentru destinul viitor al disciplinei. De la 1886 pînă la 1903, cînd Iorga îşi începe marea acţiune culturală la *Sămănătorul*, critica traversează un proces de diversificare şi modernizare, intrînd în sfera influenţei ştiinţelor umane şi completîndu-şi astfel perspectiva conform cu înseşi exigenţele literaturii. Abia acum putem vorbi de existenţa unei critici literare, adică aplicată propriu-zis creaţiei concrete, căci directivelor lui Maiorescu le ia locul preocuparea mai atentă pentru analiză. Iar dacă mentorul Junimii promulgase legile estetice ale activităţii critice, lui Gherea îi revine meritul fixării fundamentelor ideologice şi, în măsură decisivă, şi metodologice moderne, merit pe care unele alunecări reale spre sociologism şi spre simplificare nu i-l întunecă decît în mică parte.

A patra perioadă este perioada unei critici culturale, influenţată de curentele preponderente ale timpului, de sămănătorism şi de poporanism, dar şi, într-un anume sens, pe care l-am subliniat, de ideologiile principial estetice ale lui Densusianu şi Dragomirescu. Culturalismul ia sfîrşit odată cu evenimentele războiului de întregire naţională, pentru ca apariţia revistei *Sburătorul* în 1919 să reprezinte începutul unei perioade noi, ce aparţine criticii estetice, întemeiată bineînţeles de Maiorescu, dar aplicată integral şi în esenţa ei abia de Lovinescu şi elevii lui.

După 1944 şi pînă în 1963, cînd Maiorescu e reintrodus în actualitate prin contribuţia validă a activităţii sale, se derulează o etapă revoluţionară agitată, marcată de succese şi erori, ce dau prilej manifestării unei critici pur ideologice, plătind ea însăşi un tribut apreciabil caracterului de pionierat al epocii. De prin 1963—1965, începe drumul încă insuficient de bine decantat al unei critici



Scanned with OKEN Scanner

ea însăși. La o atare analiză vom desprinde șapte perioade care configurează prin condițiile lor istorice destinul disciplinei noastre. E vorba mai întîi desigur de perioada spiritului critic ce debutează indistinct către sfîrșitul secolului XVIII spre a se prelungi, cum am văzut, pînă pe la 1867. Ei îi urmează perioada unei critici generale, cum a numit-o însuși întemeietorul său și totodată și al criticii în genere, adică Titu Maiorescu. Durata ei e scurtă, însă decisivă pentru destinul viitor al disciplinei. De la 1886 pînă la 1903, cînd Iorga își începe marea acțiune culturală la *Sămănătorul*, critica traversează un proces de diversificare și modernizare, intrînd în sfera influenței științelor umane și completîndu-și astfel perspectiva conform cu însești exigențele literaturii. Abia acum putem vorbi de existența unei critici literare, adică aplicată propriu-zis creației concrete, căci directivelor lui Maiorescu le ia locul preocuparea mai atentă pentru analiză. Iar dacă mentorul Junimii promulgase legile estetice ale activității critice, lui Gherea îi revine meritul fixării fundamentelor ideologice și, în măsură decisivă, și metodologice moderne, merit pe care unele alunecări reale spre sociologism și spre simplificare nu i-l întunecă decît în mică parte.

A patra perioadă este perioada unei critici culturale, influențată de curentele preponderente ale timpului, de sămănătorism și de poporanism, dar și, într-un anume sens, pe care l-am subliniat, de ideologiile principial estetice ale lui Densusianu și Dragomirescu. Culturalismul ia sfîrșit odată cu evenimentele războiului de întregire națională, pentru ca apariția revistei *Sburătorul* în 1919 să reprezinte începutul unei perioade noi, ce aparține criticii estetice, întemeiată bineînțeles de Maiorescu, dar aplicată integral și în esența ei abia de Lovinescu și elevii lui.

După 1944 și pînă în 1963, cînd Maiorescu e reintrodus în actualitate prin contribuția validă a activității sale, se derulează o etapă revoluționară agitată, marcată de succese și erori, ce dau prilej manifestării unei critici pur ideologice, plătind ea însăși un tribut apreciabil caracterului de pionierat al epocii. De prin 1963—1965, începe drumul încă insuficient de bine decantat al unei critici



Scanned with OKEN Scanner

noi, superioare, ieşită din sinteza celor mai fertile şi mai vii experienţe precursoare şi contemporane.

Nu e prea greu acum de evidenţiat în ce condiţii a evoluat şi s-a manifestat critica noastră pînă azi. Semnificaţiile ei au fost mereu legate de semnificaţiile epocii. Spiritul critic s-a născut concomitent cu frămîntările unei etape revoluţionare. Deşi concretizat în expertize de retorică şi de poetică prin excelenţă normative, el corespunde fără îndoială tendinţei generale a momentului istoric de a edifica şi a orienta literatura naţională pe linia unor deziderate militante. Căci nu supravegherea normelor lingvistice precumpăneşte, ci idealul de origine romantică al specificităţii naţionale. Necesitatea şi urgenţa afirmării noastre creatoare explică şi prudenţa de manifestare a opiniilor critice, ba chiar cîteodată contestarea legitimităţii lor. Setea construcţiei primează îndemnul dezvoltării culturale, mai întîi cantitative, fermentează şi autoritatea scrisului impune. Proliferarea adaptărilor, localizărilor şi traducerilor pur şi simplu ameninţă să se substituie adevăratelor creaţii naţionale. Spiritul critic, din acest motiv, se manifestă mai întîi, aşa cum Ibrăileanu a şi demonstrat, ca o soluţie de rezistenţă naţională în faţa marelui asalt al influenţelor străine. În plină epocă de evoluţie sincronică, lansează oportun Kogălniceanu formula aspiraţiei majore către originalitate creatoare. Nevoia noastră de a ne delimita, de a ne contura spiritualitatea proprie în dialog cu naţiunile europene, cu care ne găsim acum într-o tot mai accentuată interdependenţă, explică mai presus de toate apariţia şi afirmarea foarte categorică a spiritului critic, în forme deocamdată neorganizate, dar prevestind destul de limpede constituirea disciplinei critice.

Semnificaţia de rezistenţă a spiritului nostru naţional faţă de marele proces de sincronism sau de formaţie inevitabil revoluţionară o regăsim cu evidenţă absolută în atitudinea ideologică a junimismului, ecou la rîndul ei al sensului restauraţiei europene. Campania lui Maiorescu contra „formei fără fond" organizează teoretic şi destul de ofensiv poziţiile conservatorismului român. Spre a legitima reacţia mărturisită antipaşoptistă, critica maioresciană apelează la principiul separării sferelor,



Scanned with OKEN Scanner

menit să izoleze arta de politică și de patriotism ca instrumente ale acțiunii practice. Dar demonstrația principiului rămîne logică, validă, fundamentînd criteriile însești ale judecății critice și limpezind în acest fel esența atitudinii estetice în fața operei de artă. Pornită astfel dintr-o opoziție reacționară, critica junimistă se fixează oarecum paradoxal într-un principiu salutar și de extremă oportunitate. Împrejurarea se justifică prin caracterul, complicat el însuși și contradictoriu, al epocii postrevoluționare, concretizată literar prin contrafaceri epigonice, prin frazeologie umanitaristă și patriotardă, care necesitau urgent un corectiv. Noblețea idealurilor pașoptiste se degrada prin lipsă de talent și prin demagogie liberală. La o atare regretabilă asociere între ideile politice și patriotice legitime și cele mai diverse forme ale mediocrității literare, critica maioresciană va răspunde cu principiul categoricei disocieri de sfere, pledînd pentru o autonomie a esteticului prin transgresarea afectivă și în același timp impersonală a materiei. Condițiile speciale ale epocii au dat principiului acesta o semnificație polemică nu rareori exagerată, prilejuind interpretarea lui în sens estetizant, ceea ce nu stătuse totuși în intenția și nici în logica echilibratului și clasicului Maiorescu, deși firește ambiguitatea terminologiei și a atitudinii pragmatice ne pot destul de bine explica situația creată relativ tendențios de adversari.

Cea mai înaltă legitimitate a principiilor maioresciene a consfințit-o însă apariția literaturii noastre clasice. Căci Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici au înțeles esența lecției acestuia : necesitatea saltului spre calitate. A doua jumătate a veacului trecut devine astfel prima epocă de sincronism axiologic a spiritului nostru creator, cum prima jumătate însemnase una de sincronism mai mult ideologic. Ne ridicăm, altfel zicînd, prin marii clasici, nu doar la înălțimea marilor idei ale contextului european, dar și la înălțimea marilor valori ale acestuia. După ce cîștigasem o conștiință a specificului nostru național, tindem acum să dobîndim și perspectivele posibile ale universalității noastre. Rareori o cultură s-a putut ridica așa de repede din orizontul ei în orizontul tuturor. În a fi



Scanned with OKEN Scanner

intuit şi sprijinit acest destin excepţional stă meritul fundamental al criticii lui Maiorescu. Ea a avut desigur ca premisă această şansă unică a întîlnirii cu atîţia creatori de geniu, dar a ştiut s-o valorifice la rîndul ei cu siguranţa omului aproape providenţial.

Şansa unei literaturi majore n-a mai avut-o însă Gherea, dar el a corespuns altui moment al evoluţiei ideilor, ceea ce i-a permis nu mai puţin şi lui să defrişeze teritorii noi şi să orienteze, dacă nu literatura, atunci critica, în orice caz, spre perspective evident superioare, spre un statut într-adevăr modern al disciplinei şi mai cu seamă spre un anumit profesionism al ei, nefrecventat, dar presimţit şi cîteodată afirmat, oricum întotdeauna presupus de viziunea şi consideraţiile autorului. Precursoratului estetic al lui Maiorescu, Gherea-i adaugă un alt precursorat, la fel de necesar, acela al constituirii criticii moderne la confluenţa ştiinţelor umane. Primul dă disciplinei critice orientarea în funcţie de un principiu necesar, esenţial şi absolut în relativitatea lui, al doilea îi amplifică programul şi perspectivele activităţii sale în funcţie de însăşi evoluţia gîndirii generale. Statismului prin excelenţă clasic al lui Maiorescu, Gherea îi ripostează printr-un dinamism impenitent, romantic prin înfăţişarea lui, însă în fond extrem de realist. Condiţiile secolului ce avea să vină vor demonstra luciditatea întreprinderii lui Gherea, deşi din lecţia acestuia, care recomanda o corelare cît mai amplă a demersurilor criticii cu disciplinele ştiinţifice moderne, cîţiva dintre urmaşi vor duce mai departe numai imperativul atitudinii ideologice, semnificaţie extrem de importantă, dar nu singura şi nici suficientă bineînţeles, cînd e desprinsă de contactul viu şi nutritiv cu dinamismul cercetărilor concrete.

Preponderenţa criticii ideologice şi culturale în primii douăzeci de ani ai secolului nou are şi ea justificări puternice în ambianţa vremii, preocupată de realizarea unor mari deziderate sociale, politice şi naţionale. Literatura în ansamblul ei face o operă ea însăşi de cultură şi nu o dată chiar de propagandă declarată, iar dizidenţa simbolistă nu e nici ea desprinsă de o anumită sensibilitate, negreşit în forme proprii, a problemelor contemporane.



Scanned with OKEN Scanner

Imageria relativ manieristă și evazionistă ascunde sensuri mai adînci, revelatoare, ce nu pot fi „citite" fără chei sociologice, încît obsesia ideologică a criticilor sămănătoriști, poporaniști și mai în genere culturaliști în variate ipostaze nu e deloc nepotrivită cu literatura epocii. Ideea autonomiei artei în concepția lui Densusianu și Dragomirescu are cel mai adesea, oricît pare de ciudat și de paradoxal, o funcționalitate mai cu seamă culturală și numai în al doilea rînd estetică. Aliniați în teorie vechiului principiu maiorescian, ei îl încalcă practic deseori prin cantonarea cu rigiditate într-o poziție destul de lacunară, care reflectă limpede anume opțiuni ideologice și culturale. Căci viziunea lor asupra dezvoltării literare trădează miopii și îngustimi revelatoare în sensul părăsirii cîmpului estetic și al adulterării judecății de valoare prin presiuni mai mult sau mai puțin coercitive. Și se întîmplă astfel un anume lucru semnificativ : logica autonomiei normelor și a principiilor de valorizare nu funcționează în afara gustului estetic. A proclama principiul specificității artei nu ajunge, cum nu ajunge recunoașterea variabilității spectrului cromatic. Cum daltonistul nu percepe roșul, tot astfel criticul lipsit de gust, oricît de răspicat ar afirma preeminența unghiului estetic, nu izbutește s-o respecte, aflat în neputința de a separa condiția internă a creației de exigența lui îngustă și neconformă din păcate cu exigențele mai generale ale artei. Căci, după cum am spus și altădată, o ideologie literară nu se poate izola într-o concepție ireductibil incomprehensivă. Ea trebuie să manifeste, fără îndoială, o opțiune social-istorică precisă, ea trebuie să se delimiteze nu o dată față de sensul sau tendința unor opere concrete, dar ea nu poate și nu trebuie să se desprindă de ideea artei însăși, ci dimpotrivă să admită din principiu diversitatea opțiunilor ideologice și implicit a formelor artistice prin care ele se exprimă. Aceasta nu înseamnă neutralitate, ci, dimpotrivă, obiectivitate. Criticul obiectiv nu se cufundă în indiferență și pasivitate ; el este obiectiv față de alții, dar este și față de sine, iar din această confruntare între obiectivitatea recunoașterii variabilității formelor artistice și obiectivitatea propriului său determinism ideologic rezultă tensiunea necesară



Scanned with OKEN Scanner

procesului necontenit și dialectic al evoluției literaturii. Criticul nu poate determina literatura, decît cînd știe să se lase el determinat de ea. Cînd semnul unei astfel de relații nu e respectat, criticul nu se află în terenul strict al artei, ci numai în acela al culturii, pe care-l diversifică adeseori util, dar prin considerații și prin perspective exclusiv extraestetice.

Condițiile epocii schimbîndu-se sensibil după războiul din 1916—1918, critica își cîștigă autonomia, în sfîrșit, fără a-și pierde însă caracterul militant. Această combinație, paradoxală doar în aparență, între principiile celor două obiectivități de care pomeneam, o ilustrează critica lui Lovinescu și a discipolilor săi. Proliferarea extraordinară a literaturii creează cadrul unei acțiuni de maximă eficiență practică. Întemeiată încă pe la începutul veacului, dar ani de-a rîndul mai ales firavă, abia acum deschide aripile foiletonistica într-adevăr, preluîndu-și sarcinile și responsabilitățile în întregimea lor. Profesionalizarea criticii devine fapt concret și mai cu seamă generalizat. Serviciile foiletonisticii îngăduie în chip firesc și apariția și dezvoltarea criticii sintetice, încît în epoca aceasta dintre 1919 și 1944 putem vorbi de conturarea integrală și definitivă a profilului esențial al criticii române în înțelesul ei accentuat modern. După un secol și ceva, blocul de marmură neprelucrat s-a transformat într-o statuie. I-a revenit lui Lovinescu cinstea de a desăvîrși ceea ce precursorii doar întrevăzuseră și ceea ce atîția alții continuaseră prin contribuții parțiale, deși cîteodată absolut fundamentale.

Epoca interbelică este și epoca proliferării criticii, nu numai a literaturii. Modalitățile se diversifică, respectul personalității se consacră, primatul operei devine lege. Totuși sînt vechi confuzii care mai persistă și nu numai atît, dar chiar încearcă să-și consolideze locul prin forme uneori subtile și alteori de maximă brutalitate. Militantismului estetic al criticii de descendență maioresciană, căruia i se atașează într-un sens apropiat și atitudinile tot mai nuanțate ale *Vieții românești*, trecută chiar de Ibrăileanu însuși în mîna unor tineri de orientare net estetică, i se răspunde de la dreapta prin necesitatea unui alt militantism ce reînvie vechile concepții și modalități

paraestetice în forme noi, mai virulente și cu finalități politice de cea mai tristă amintire. Acest „militantism" mistificat și implicit antiartistic, înfășurat în steagul moralismului și al naționalismului reacționar triumfă în campania contra *Istoriei literaturii române* a lui G. Călinescu și în eliminarea criticilor zișI estetizanți de la *Revista Fundațiilor regale*. Semnele tulburi ale vremii sfîrșesc prin a dezvălui în întregime degringolada dreptei și a tuturor tendințelor reacționare, încît evenimentul insurecției armate din 1944 devine consecința logică de neînlăturat a unei evoluții pînă la un punct inevitabile, la împlinirea căreia și-au dat aportul toate rezervele democrației românești, în frunte bineînțeles cu forța socială cea mai revoluționară, proletariatul, și cu reprezentanții săi politici, comuniștii.

Etapa care a urmat Eliberării a introdus condiții noi de existență și activitate în toate planurile vieții naționale. Ideologicul a dobîndit o nouă importanță în prelungirea transformărilor de ordin revoluționar ale structurii societății românești, pornită decisiv pe drumul făuririi unor noi relații economice, politice și sociale, și, corespunzător, a unei noi culturi spirituale. Necesitatea îndrumării către o creație pusă în slujba noilor valori morale ale umanității îndreptățește evident o critică ideologică, interesată mai ales de opțiunile mărturisite și directe și mai puțin de cele implicate în creație. Cu cîteva excepții remarcabile, împrejurarea generează o literatură precumpănitor ilustrativă, ieșită îndeobște din intenții generoase, dar fără forța de a le legitima artistic.

Chiar critica ideologică evoluează însă în limita formulei sale și pas cu pas înregistrăm restabilirea echilibrului normal dintre ideologic și estetic, pentru ca reconsiderarea criticii și a esteticii lui Maiorescu să consfințească o totală redescoperire a principalelor criterii ale criticii estetice. După 1960, 1963 și mai ales 1965, în critica de actualitate intră reprezentanții unor generații noi. Ei debutează printr-un gest polemic : repun în chestiune vechiul mod al criticii, pentru a-i consemna condiția falimentară. Dar respingînd excesele dogmatice și sociologiste, ei cad cîteodată în extrema cealaltă, întunecînd determi-



Scanned with OKEN Scanner

nismul obiectiv al artei, prin perspective și considerații de un autonomism utopic. Răspunsul la exagerări mai vechi prin altele mai noi de sens contrar nu duce însă la soluții acceptabile și după anii răfuielilor polemice urmează anii liniștiți, dar profitabili ai sintezelor.

Critica noastră actuală este ideologică, dar în același timp profund estetică. Condițiile însești ale atmosferei literare justifică această fericită simbioză. Conștiința clară a determinărilor reale, obiective și totodată a independenței relative a suprastructurii, a rolului activ pe care-l are în raport cu societatea a investit creația artistică mai mult decît oricînd cu dublul caracter al forței sale militante și educative : moralitate intrinsecă și moralitate extrinsecă, tendențiozitate obiectivă și tendențiozitate socială pozitivă. Conflictul dintre estetismul dezumanizant și nobilul militantism al artei autentice a încetat să mai mistifice conștiința creatoare, în beneficiul dezvoltării libere și naturale, nu însă arbitrare și indiferente. Căci libertatea și naturaleţea artei socialiste actuale vin tocmai din conștiința propriilor ei determinări și posibilități reale. Critica se înfățișează astfel în conformitate cu literatura. Într-adevăr nu numai ea îi modelează celeilalte chipul, dar și aceasta o constrînge să devină ceea ce corespunde propriilor ei necesități interioare. Tocmai de aceea este critica și o conștiință a literaturii, nu numai un judecător al ei. Funcția criticii e dublă : *exprimă* faptul literar, dar în același timp îi și *imprimă* o direcție sau cel puțin o aspirație superioară.

Nu numai prin literatură se complică însă condițiile criticii de azi, dar și prin propriul său context de specialitate, modificat de intervenția diversă în domeniul ei, în spiritul interdisciplinar al actualității, al rezultatelor științifice moderne. Situația nu este nouă decît prin amploare și dacă unii văd în ea amenințarea la adresa autonomiei criticii sînt alții care vor cu orice preț să-i supraliciteze avantajele. Este nevoie bineînțeles de o soluție mai sobră, mai echilibrată. Este nevoie de a recunoaște fără reticențe inutile și răuvoitoare întregul beneficiu al contactului cu cercetările științifice contemporane, fără a crede însă că acestea se pot substitui



Scanned with OKEN Scanner

vreodată cît de cît actului critic. Căci toate disciplinele exterioare criticii nu pot constitui sau nu pot oferi decît mijloace auxiliare pentru realizarea scopului acesteia care rămîne strict, irevocabil și fundamental estetico-ideologic, anume judecata de valoare. În fața operei, conștiința critică se regăsește singură, determinată doar de propria-i apartenență la o umanitate socială și istorică. Constrîngerile ce o modelează din interior sînt mai puternice decît coordonatele cunoașterii științifice și, sub acest aspect, criticul are doar o șansă : să-și potrivească opțiunile ideologice cu sensul însuși al progresului istoric, științifizîndu-și astfel ideologia însăși. O ideologie critică devine prin urmare pozitivă, constructivă, obiectivă, cînd corespunde transformării revoluționare a realității generale. Critica noastră actuală are această posibilitate prin marxism.

Dar posibilitatea este numai o premisă și pentru critica de azi rămîn încă atîtea obligații teoretice și practice de împlinit. Condiții favorabile creează cadrul foarte potrivit pentru o nouă emulație a spiritului nostru critic și mai ales pentru o dezvoltare creatoare a metodologiei și principiilor criticii marxiste românești. Momentul actual este incontestabil unul al sintezei, ce se înfăptuiește, se maturizează și se clarifică în adîncimea viziunii și mentalității noastre critice, încît cu siguranță anii care vin vor confirma victoria definitivă a acestui spirit. Mai multe semne, altfel zis mai multe opere de critică într-adevăr modernă, vestesc apropierea unei epoci de realizări mature. Efervescența luptei de opinii în planul metodologiei și principiilor critice nu poate absenta de la acest proces, căci operele mari de critică modernă nu se mai nasc doar prin miracolul vocațiilor individuale, ci și printr-o inserție cît mai adîncă în problematica interioară, teoretică și practică a criticii.

Înaintînd în timp, condițiile generale se vor complica din ce în ce mai mult. Criticul nu mai este, nu mai poate fi un simplu cititor specializat și doar atît. El trebuie să dobîndească mai presus de toate un punct de observație și de organizare sistematică a haosului inerent pe care i-l propune spontaneitatea creatoare. Pentru a-și



Scanned with OKEN Scanner

onora şi mai departe vechea funcţie de a orienta pe cititori, el trebuie să se clarifice şi să se sistematizeze mai întîi pe sine însăşi. Deceniile următoare vor accentua, vor diversifica şi vor multiplica activitatea editorială. Profilul criticului enciclopedist va deveni cu neputinţă de realizat. O specializare prea îngustă nu poate fi nici ea desigur o soluţie recomandabilă. Încît singura posibilitate practicabilă nu va mai fi, după părerea noastră, decît această ocupare hotărîtă a unui punct de perspectivă mai înalt, prin lămurirea mai întîi a chiar statutului profesiunii critice. În acest sens, dezbaterile despre critică nu numai că nu se vor linişti în timp, dar vor ajunge la un moment dat preponderente.

Nu este bineînţeles un lucru de dorit, dar poate fi o consecinţă logică a unui fenomen extrem de necesar, pe care însăşi dezvoltarea literară l-a agravat şi chiar l-a radicalizat, sau îl va radicaliza foarte curînd şi pentru noi, cum s-a şi întîmplat deja în cîteva literaturi mai vechi. Proliferării editoriale a literaturii, critica nu-i poate răspunde evident decît printr-o proliferare proprie, nu însă prin proliferarea comentariului, căci astfel ar ajunge la o cursă imposibilă, extenuantă, ci prin aprofundarea şi clarificarea filosofică a propriului statut spre a obţine ascendentul unei altitudini, din care să cuprindă sistematic orizonturile nesfîrşite ale galaxiei Gutenberg. Un umanism al criticii contemporane nu e posibil azi prin enciclopedism, adică prin totalitate extensivă, ci prin totalitate intensivă, adică prin organizare şi selecţie, prin spirit filosofic sistematic şi printr-o aspiraţie decisă spre esenţe. Un peisaj montan, privit din înălţime, nu se contemplă integral, căci numai vîrfurile albe de zăpadă străpung zăbranicul întunecat al norilor. Critica românească viitoare va şti cu siguranţă să-şi cîştige această înălţime necesară, această perspectivă generală proprie, din piscul căreia să poată domina spectacolul creaţiei spirituale, păstrîndu-şi mai departe rolul social, ideologic şi estetic de veritabilă conştiinţă a literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# LE CONCEPT DE CRITIQUE LITTÉRAIRE EN ROUMANIE

*Résumé*

On a peine à imaginer une discipline intellectuelle plus controversée que la critique. Ces controverses naissent non seulement des différentes manières de juger tel ou tel cas particulier, ce qui est évidemment légitime et inévitable, mais aussi — et en premier lieu — des différentes manières d'en interpréter les sens et, si l'on peut dire, le statut. Les acceptions de la discipline critique sont si nombreuses que l'on en arrive à se demander si elle comporte vraiment un facteur unificateur essentiel, ou purement et simplement un jeu d'apparences et de similitudes. Seule l'inhérence du commentaire est capable d'intégrer les sens divers de la critique. Le critique, en effet, est avant tout un commentateur, un homme qui, placé devant une oeuvre, se prononce sur elle. Sauf que, étant donné le caractère polyvalent de toute oeuvre littéraire, celle-ci peut être abordée de manières fort variées, voire divergentes. La question qui se pose, par conséquent, est de savoir de quel genre de commentaire il s'agit. Et la réponse s'impose d'elle-même : la critique est avant tout un commentaire de la valeur de l'oeuvre, donc une démarche axiologique. L'objet de la critique est de déceler et de définir des valeurs.

Même ainsi cependant, les choses ne sont pas absolument claires, car on peut discuter maintenant sur les moyens d'atteindre ce but, ainsi que sur le problème encore plus épineux du sens de l'idée même de valeur. Si la valeur est en fonction de facteurs individuels, la critique ne pourra être que subjective ; si, au contraire, elle découle d'une interaction socio-idéologique, elle en ac-

querra forcément une certaine objectivité, qui la fera transcender les bornes étroites du moi.

L'histoire de la pensée roumaine sur la critique — qui est le sujet de ce livre — offre toutes sortes de suggestions aptes à fournir des réponses adéquates, appropriées aux problèmes et aux exigences actuels de cette discipline. Elles marquent une succession de recherches et de solutions partielles, susceptibles d'aboutir peu à peu à la vérité. Cette route pleine de zigzags finit pourtant par exprimer une certaine direction, qu'il est bon de se rappeler lorsqu'on se propose de faire le point. Car les éléments obligatoires d'une synthèse existent et n'attendent que l'intervention d'un esprit organisateur.

La première constatation à laquelle donne lieu l'histoire des réflexions roumaines sur le statut de la critique est, sans aucun doute, l'ample confrontation de positions différentes, ou plutôt — sur un plan plus général — complémentaires. En 1861, au cours d'une tentative pour définir la critique dans son sens le plus large, au-delà de l'acception surtout linguistique de ses prédécesseurs de 1848, Radu Ionescu en mentionnait différents genres, parmi lesquels la critique littéraire, mais sans s'arrêter sur ce qui fait l'unicité de celle-ci. Ce ne sont que les polémiques de plus tard entre la conception de Titu Maiorescu et celle de Dobrogeanu-Gherea sur la critique moderne qui poseront les termes d'un statut réellement à part de l'exégèse littéraire. Pour des nécessités d'ordre historique, Maiorescu a adopté une critique axiologique, qu'il a pratiquée dans le domaine de la culture en tant qu'opposition à la superficialité de ceux qui se contentent de puiser ailleurs des formes sans les avoir assimilées, et dans le domaine de l'art en tant que définition de critères esthétiques clairement formulés. Maiorescu a posé de la sorte des bases qui s'avéreront des plus fructueuses par leurs effets sur l'évolution de l'esprit créateur roumain. Mais il n'a pas atteint le problème des corrélations entre l'art et les structures qui le déterminent, de même qu'il n'a pas franchi le pas qui sépare la technique de l'analyse littéraire d'une méditation sur les fonctions plus profondes de la littérature. En soulignant justement ces côtés-là, au moment où se produisaient les grandes mutations des sciences humaines d'il y a un siècle, Dobrogeanu-Gherea a conféré de nouvelles valeurs à l'activité critique et a enrichi le point de vue purement axiologique de l'école de Maiorescu par une compré-



Scanned with OKEN Scanner

hension sociologique du phénomène artistique. Qouique les applications concrètes d'une critique ainsi conçue ne parviennent pas toujours, aujourd'hui, à nous convaincre, elles ont constitué à leur époque une véritable révélation, au point que personne, par la suite, n'a pu faire abstraction de l'explication déterministe de la création artistique, que ce fût pour la nier, comme Dragomirescu, ou pour y souscrire, comme Lovinescu.

Pourtant, la réaction aux théorèmes de Gherea n'a pas tardé à se produire, et elle s'est produite non seulement par le renforcement de l'héritage maiorescien, mais aussi par le sursaut général de la critique européenne devant l'offensive scientiste, par la réhabilitation des droits de l'émotion et la proclamation de la subjectivité du commentaire et des jugements de valeur. Incontestablement, l'impressionnisme e eu le mérite de rétablir l'idée de la prééminence et du caractère obligatoire de la réaction sensible, émotionnelle, face à l'univers à plans multiples de l'oeuvre. Mais il a poussé trop loin ses conclusions, au point de proclamer le caractère foncièrement artistique de la critique et d'effacer presque toute différence entre la critique et la création. Eugen Lovinescu a prévu le risque qu'il y avait pour l'ecole impressionniste de s'égarer, par manque d'autorité, dans des considérations arbitraires et aléatoires ; aussi en a-t-il refusé la doctrine et a-t-il essayé, de lui en substituer une autre, réduite de fait à la mise en oeuvre d'une technique spéciale : celle de la simplification de l'oeuvre jusqu'à sa réduction à une impression centrale et de l'amplification de la vision critique par les moyens de l'art littéraire. Il était facile d'intégrer dans un „impressionnisme" ainsi compris aussi bien les critères de l'axiologie maiorescienne que ceux de la sociologie et du déterminisme de Gherea, d'autant plus que Lovinescu a souvent prêté aux uns et aux autres, mais surtout aux derniers, un sens strictement personnel. De toute façon, la synthèse critique proposée par l'auteur de *L'Historie de la littérature roumaine contemporaine* demeure valabile aujourd'hui encore comme terme de référence et ses deux idées maîtresses, celle du synchronisme et celle de l'impératif de la différenciation, n'ont jamais cessé d'être présentes, sous des formes nouvelles certes, dans l'acte critique, acte de naturelle et nécessaire intégration, mais qui en même temps isole l'oeuvre de toute l'ambiance des réalités congénères.



Scanned with OKEN Scanner

L'école critique fondée par Lovinescu — et si brillamment représentée en premier lieu par sa propre oeuvre — a donné naissance, durant la période de l'entre-deux-guerres, à une synthèse affirmant la primauté de la démarche strictement esthétique dans le jugement de valeur, tout en soulignant la nécessité de situer l'oeuvre dans un certain environnement et d'en établir les rapports avec les grandes structures humaines qui l'ont déterminée. Car les oeuvres n'existent pas par elles-mêmes, comme des monades isolées et aveugles, mais en tant que valeurs an action, en communion — voulue ou réelle — avec l'univers. La signification d'une telle critique, évidemment complémentaire, s'est enrichie à cette époque par le net développement d'un intellectualisme agressif, dirigé sous les formes les plus diverses contre toute atteinte aux droits imprescriptibles de la raison. Qu'ils aient cru à la possibilité de la critique (comme Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu) ou qu'ils aient eu tendance à en douter (comme Vladimir Streinu et George Călinescu), tous les critiques dont la démarche a procédé des leçons de Lovinescu ont été et sont restés jusqu'au bout partisans de la ligne rationaliste de la pensée roumaine.

Quant à la descendance immédiate de Gherea, elle n'est pas moins représentative pour la permanence d'une position de haute intellectualité dans le programme critique. Pousée par son tempérament impétueux et par sa vocation messianique, Nicolae Iorga s'est écarté avec le temps de l'enseignement de son maître, mais sans renier pour autant sa foi déterministe, qu'il a cultivée toutefois dans une autre voie. L'exemple d'une évolution plus proche des idées de Gherea nous est fournie par Ibrăileanu et ses disciples, dont la critique a enrichi le tableau de leur époque par la mise en oeuvre de l'un des préceptes de leur grand devancier quant au droit d'assumer une attitude idéologique. Mais, nuançant le concept de critique idéologique tel que Gherea l'avait formulé, ils lui ont conféré peu à peu sa forme définitive, plus appropriée aux exigences de l'esthétique. Même si, en pratique, leur démarche n'est pas toujours des plus consistantes ni des plus convaincantes, car les tendances populistes ont trop souvent obéi à des idées toutes faites en ce qui concerne la sélection des valeurs contemporaines, il est certain que l'activité de cette école demeure dans l'ensemble constructive et utile. Ainsi, à la signification esthétique de l'oeuvre est venue s'ajouter sa significa-



Scanned with OKEN Scanner

tion idéologique et, au-delà de toutes les controverses entre partisans de Maiorescu et de Gherea, la présence de ces deux significations chez les uns comme chez les autres nous semble incontestable.

Certes, l'équilibre a parfois été compromis par une tendance outrancière dans un sens ou dans l'autre, au détriment du jugement de valeur, mais dans l'ensemble on n'a jamais cessé de croire à la conjonction des deux visions fondamentales, même en l'absence d'une théorie, à proprement parler, à cet égard. La critique littéraire roumaine, telle qu'elle s'est constituée au cours d'un siècle (*grosso modo*, entre 1840 et 1940), est — ainsi que nous l'avons déjà souligné — le produit harmonieux d'un dialogue fécond, d'une confrontation ouverte, créatrice. Le sens auquel ont abouti ces fluctuations a été repris ensuite par notre critique contemporaine et, dans des conditions historiques données, porté à un échelon supérieur : celui d'une attitude déterminée par les impératifs de la synthèse, de la complémentarité dialectique, d'une continuelle intégration.

Le périple des expériences d'autrefois a été repris en effet aprés 1944. Les principes de la critique idéologique ont été reconsidérés dans la perspective nouvelle du marxisme contemporain et mis en acord avec les principes de la critique esthétique, arrivant ainsi à former un corps commun, plein de vitalité au nom d'un concept de la critique axiologique, ouvert, comme au temps des précurseurs, autant aux exigences de la culture qu'aux problèmes spécifiques de la création artistique. Mais si au siècle dernier, dans l'optique d'un Titu Maiorescu, les points de contact entre la culture et la littérature se limitaient à quelques effets secondaires, aujourd'hui les deux démarches engagent toute la game des significations et des implications fondamentales de l'humaité. La critique roumaine actuelle — que nous étudierons dans un prochain volume — ne conçoit plus l'acte de mise en valeur littéraire sans l'interdépendance de l'attitude idéologique et de l'attitude esthétique. D'où l'intégralité et, par là, la pertinence des interprétations axiologiques, car elles supposent une connaissance bien plus profonde et plus lucide des corrélations qui, il y a un siècle, avaient à peine été entrevues par Maiorescu, idéaliste et anthropocentriste dans le sens indéterministe d'une nature humaine transcendant le temps et l'espace, que par Gherea, théoricien de la dialectique esthétique et sociale.



Scanned with OKEN Scanner

Le statut de la critique axiologique complète explique aussi son caractère militant car l'évolution antérieure nous fournit maints exemples d'ouvrages où l'équilibre naturel des facteurs dominants — idéologiques et esthétiques — n'a été atteint qu'à demi, vu les différences d'options entre les deux grandes lignes de la critique. Dans le cadre de la critique contemporaine, au contraire, l'unité de conception idéologique et littéraire tend à faire disparaître la divergence des options. Les polémiques ont aujourd'hui pour objet non pas le problème du rapport entre l'idéologique et l'esthétique, mais le caractère spécifique de la démarche critique par rapport à la métodologie des sciences humaines. Et comme il est évident que nous sommes engagés à l'heure actuelle dans un important processus de renouvellement des méthodes et des instruments d'exégèse, le problème qui se pose est de fournir une réponse adéquate et convaincante aux tentatives visant à obscurcir le statut propre à la discipline critique au nom de toutes sortes de points de vue étrangers, mis en liaison, à tort ou à raison, avec les méthodologies scientifiques modernes.

Or, la solution ne saurait consister en un retour à la situation d'autrefois, c'est-à-dire à l'impressionnisme et donc au refus du fécond dialogue interdisciplinaire. Elle ne peut provenir que d'une tentative de synthèse qui nous appartienne en propre, d'une transformation des méthodes et des instruments étrangers en biens auxiliaires propres. Il n'y a, bien, entendu, rien d'impossible à cela, dès lors que le statut de la critique de toute manifestation humaine est axiologique et, par conséquent, essentiellement idéologique. En effet, si l'équilibre dialectique entre les facteurs idéologiques et esthétiques est une réalité, il n'en demeure pas moins qu-en l'absence de ceux-là ceux-ci ne sauraient être analysés et expliqués. L'idéologique existe dans l'essence du fait esthétique, et non pas dans une superstructure. Or, s'il est certain que l'idéologie est indifférente à l'art quand la substance de l'affectivité humaine et de la vie fait défaut, il n'en est pas moins évident que le facteur esthétique vidé de son contenu idéologique dépérit et disparaît du domaine véritable de la création artistique. La critique n'est en mesure d'exprimer ses propres sentiments que par une démarche axiologique, c'est-à-dire en déchiffrant le contenu idéologique d'une oeuvre d'art dans



Scanned with OKEN Scanner

son expression esthétique, de même, bien entendu, que sa forme esthétique à travers son idéologie.

C'est sur une telle conception des corrélations fondamentales du phénomène artistique que repose la doctrine militante de la critique marxiste. A la fois idéologique et esthètique, elle garantit de par sa nature même le caractère spécifique du dialogue engagé entre elle et les idées contemporaines. C'est pourquoi l'aspect le plus caractéristique d'une critique ainsi comprise est, peut-être, justement sa combativité, sa propension au dialogue et au confrontement, en un mot son côté militant, impliqué dans l'attitude axiologique de toute démarche critique. La critique ne saurait donc se résumer à un simple compte rendu impartial des faits, mais doit être un acte de participation de notre conscience à la proclamation de son univers d'idées. C'est dans une telle perspective, par une telle interprétation que la critique acquiert son importance et peut se hisser à la hauteur de sa mission. Et cela partout et toujours, mais nulle part autant qu'aujourd'hui et ici, dans notre société socialiste, qui aspire par son essence même à l'existence et au progrès permanent de toutes les valeurs spirituelles et matérielles.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : ION GHICA

*Bun de tipar 25 XI 1976 Tiraj 2160 exemplare broșate*
*Coli editură 30,98 Coli tipar 34,5*

Tiparul executat sub c-da nr. 4905
la Întreprinderea poligrafică Galați
str. George Coșbuc nr. 223A
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

**De același autor :**

| | |
|---|---|
| *E. LOVINESCU ȘI ANTINOMIILE CRITICII* | 1972 |
| *E. LOVINESCU INTERPRETAT DE ...* | 1973 |
| *INTRODUCERE ÎN OPERA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU* | 1975 |
| *TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE* (studiu și antologie) | 1975 |

# MOMENTE ȘI SINTEZE

**În seria „Momente și sinteze“ au apărut :**

| | |
|---|---|
| POMPILIU MARCEA | — *„CONVORBIRI LITERARE“ ȘI SPIRITUL CRITIC* |
| Z. ORNEA | — *POPORANISMUL* |
| D MICU | — *„GÎNDIREA“ ȘI GÎNDIRISMUL* |
| OVIDIU PAPADIMA | — *IPOSTAZE ALE ILUMINISMULUI ROMÂNESC* |
| DAN HORIA MAZILU | — *BAROCUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN SEC. AL XVII-LEA* |
| SERGIU PAVEL DAN | — *PROZĂ FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ* |
| MIRCEA MUTHU | — *LITERATURA ROMÂNĂ ȘI SPIRITUL SUD-EST EUROPEAN* |

**Urmează să apară :**

| | |
|---|---|
| G GHEORGHIȚĂ | — *SBURĂTORUL* |
| ION LUNGU | — *ȘCOALA ARDELEANĂ* |
| POMPILIU TEODOR | — *ILUMINISMUL ROMÂNESC* |

Lei 16

Scanned with OKEN Scanner